

MÚSICA, PODER E DIÁSPORA.

UMA ETNOGRAFIA E HISTÓRIA ENTRE SANTIAGO, CABO VERDE, E PORTUGAL

Rui Cidra



**Trabalho de Doutoramento em Antropologia das Migrações,
Etnicidade e Transnacionalismo**

Departamento de Antropologia

(NOVEMBRO, 2011)

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutorado em Antropologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Professora Catedrática do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

MÚSICA, PODER E DIÁSPORA. UMA ETNOGRAFIA E HISTÓRIA ENTRE SANTIAGO, CABO VERDE, E PORTUGAL

Rui Cidra

PALAVRAS-CHAVE: música; *funaná*; poder; nação; diáspora; transnacionalismo; raça; género; masculinidade; subjectividade; Cabo Verde; Ilha de Santiago; Portugal, Área Metropolitana de Lisboa.

KEYWORDS: Music; *funaná*; power; diaspora; transnationalism; nation; race; gender; masculinity; subjectivity; Cape Verde; Santiago Island; Lisbon's Metropolitan Area;

Resumo

A presente dissertação problematiza a trajetória colonial e pós-colonial do *funaná*, um género de música e dança historicamente associado à população cabo-verdiana santiaguense e, desde a Independência Nacional do país, difundido entre outros grupos em Cabo Verde e na diáspora. Ao propor uma história e etnografia multisituada, questiona de que modo no contexto da governação colonial, da construção do estado nação e na localização da diáspora da Área Metropolitana de Lisboa do presente pós-colonial, o domínio da prática cultural, nomeadamente da prática musical, foi política e socialmente mobilizado na produção das fronteiras de diferença cultural da raça, da nação, do género e da subjectividade incidindo sobre as populações produtoras da cultura expressiva. Defende que após a Independência Nacional de Cabo Verde o *funaná* se tornou uma prática multiforme, codificando experiências sociais, estéticas e identidades diferenciadas. Enquanto que para uma jovem geração de músicos de perfil urbano e cosmopolita ela passou a ser reenquadrada de acordo com uma poética da nação, para as populações diaspóricas vivendo entre o interior de Santiago, a capital Praia e a Área Metropolitana de Lisboa ela persiste enquanto expressiva e performativa de uma condição diaspórica racializada.

Abstract

“Music Power and Diaspora: an ethnography and history between Santiago, Cape Verde, and Portugal” focuses on the colonial and post-colonial trajectories of *funaná*, a Cape-Verdean music and dance genre formed through the expressive practices of the population from the Island of Santiago and since National Independence attaining national and diasporic visibility. It proposes a multisited ethnography and history questioning the ways through which music and dance practices were instrumental in the production of the boundaries of race, nation, gender and subjectivity from the colonial period to the post-colonial present.

Aos meus pais, que me ensinaram a escutar.

AGRADECIMENTOS

O maior suporte e inspiração à feitura deste trabalho foi o da amizade. A investigação permitiu que fortes e enriquecedoras relações de amizade entre Lisboa, Santiago e São Vicente se inaugurassem. E que outras anteriores se fortalecessem.

À minha chegada à Praia, em Março de 2003, a Teresa, a Da Luz e filhos, o Benvindo, a Dilva e o filho de ambos Ricardo, assim como o Sérgio Alves, cuidaram generosamente da minha instalação. A Lúcia tornou prática e metódica a tarefa diária do trabalho de terreno, assumindo responsabilidades que lhe inspirei e pelas quais lhe estou grato.

Durante a minha estadia em São Vicente pude receber o apoio inspirador da Dona Isabel e da sua família, do Guilherme, do Pomba, do Tomar, do Francisco Sequeira e do Voginha. O Sequeira recebeu-me quase diariamente durante dois meses nos estúdios da Rádio de Cabo Verde no Mindelo, partilhando apaixonadamente a sua erudição sobre a história da música de Cabo Verde gravada. Graças ao Voginha e ao Tomar, compreendi a beleza dos estilos crioulos de abordagem do *violão* e conheci a comunidade de tocadores e, de um modo global, de músicos da Ilha de São Vicente, que espero poder homenagear futuramente.

O desenho de pesquisa apresentado e uma parte substancial dos seus materiais etnográficos e históricos não teriam tomado forma sem a amizade, o envolvimento próximo e os olhares do Dju, do Florzinho, do Hermano, da sua companheira Ângela, dos filhos de ambos (todos representados através da minha etnografia), e do Francisco Avelino de Carvalho. Graças ao Francisco, meu amigo e colega sociólogo, investigador do SociNova (agora CesNova), pude dispor de poemas, letras e entrevistas traduzidos, ampliar a minha aprendizagem do crioulo (num trabalho conjunto com a duração de um ano) e enriquecer-me a nível humano. Sem o seu contributo, tão próximo dos princípios da tradução na antropologia cultural, quanto daqueles da tradução linguística, não poderia seleccionar os materiais textuais da cultura expressiva cabo-verdiana santiaguense dispostos na investigação, nem os depoimentos do *crioulo* característico de regiões do interior de Santiago falado por pessoas como Anton, Nácia, Bitori ou Ntoni Denti D'Oro. Considero-me bastante afortunado pela amizade que com todos eles pude construir.

Estou imensamente grato a todas as pessoas que entre Cabo Verde e Portugal acederam a dialogar comigo, maioritariamente *batukadera*, tocadores e músicos que

generosamente partilharam as suas histórias de vida e entendimentos da cultura expressiva. Entre eles, algumas pessoas que entrevistei e, em alguns casos, com quem estabeleci relações de amizade como Manuel de Novas, Ildo Lobo, Manu Mendi, Etalvino Preta, Alfredo Freire, Nésio Moniz, Daniel di Palo, Jovelino di Palo, Vadú, Nácia Gomi e Kodé di Dona faleceram durante o período da investigação. Este trabalho homenageia as suas biografias e práticas expressivas.

Tendo disposto, na lista de entrevistas, os nomes das pessoas que entrevistei entre Santiago e Portugal, gostaria de agradecer às mulheres do grupo de *batuko* Finka Pé Tchada Eugénio Lima, especialmente a Nha Menininha, Formosa, Natalina, Juvenália, Florzinha e seus familiares; aos rapazes da Rotunda, especialmente ao Emílio, ao Naive, ao Kore, ao Zé Rasta, ao Zé Varela e ao Zeza; e de um modo global aos habitantes do bairro de Eugénio Lima. Agradeço a simpatia da população de Loura (São Domingos), de Palha Carga de Engenhos (Assomada Santa Catarina) e, de um modo global, a imensa hospitalidade da população das localidades do interior de Santiago. Na Praia agradeço aos rapazes de Rabenta, especialmente a Duda e Titino, ao Princezito, ao Bana di Brava, ao Zé di Viola, ao Daniel Spencer, ao Santos, ao Lela Violão e ao Tchotinha.

Em Portugal, cumprimento e agradeço a generosidade e hospitalidade das populações cabo-verdianas dos bairros 6 de Maio, Cova da Moura, Quinta da Laje, Portela de Sacavém, Reboleira e Alto da Amoreira. Estendo esse cumprimento aos bairros e zonas que visitei mais esporadicamente como os da Quinta do Mocho, Casal de São Brás, Bairro das Marianas, Alfragide, Rio de Mouro, Algueirão e Mercês (Sintra). Agradeço a todos os amigos de Dju e Hermano com quem convivi na Área Metropolitana de Lisboa, especialmente a Carlinhos, Martinho e Meno.

Ao Hugo Silva agradeço a pronta disponibilidade e todo o apoio técnico dado em diferentes fases da investigação e apresentação dos seus resultados.

Agradeço à Rosa Paula Rocha Pinto o carinho, a amizade e a cumplicidade de anos, que usou para antecipar, antes da minha viagem para Cabo Verde, que este trabalho se centraria no *funaná*. Recebi ao longo dos anos o afecto e incentivo da sua mãe Elmira Sá Rocha Pinto e do seu pai Francisco Ferreira Pinto, e fruí das canções e perspectivas sobre música do seu irmão e meu amigo João Pedro.

Agradeço muito a forte amizade da Leonor Pires Martins e do Carlos Branco Mendes, atravessando tertúlias, escutas da música e viagens. Com eles partilho que a

amizade é um inestimável tesouro que não se suspende nos momentos mais conturbados.

Agradeço muito ao João Vasconcelos, uma amizade que a ligação a Cabo Verde permitiu iniciar. A sua generosidade, sensibilidade humana e académica, bem como o seu constante incentivo, foram um estímulo para a conclusão da presente investigação.

Agradeço à Susana Pereira Bastos, à Filomena Silvano e à Manuela Ribeiro Sanches o apoio dado através de incentivo pessoal e de escrita de cartas de recomendação que fortaleceram a candidatura à bolsa da FCT que financiou a investigação.

Esta tese foi realizada com o suporte de uma bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com a referência SFRH/ BD/ 5090/ 2001, POCTI 2018.

Agradeço bastante à Professora Salwa Castelo-Branco todo o apoio profissional e humano dado ao longo dos anos de trabalho conjunto. As condições facultadas pelo Instituto de Etnomusicologia, a plataforma de trabalho colectivo que constituiu e na qual julgo ter participado empenhadamente, permitiram-me ao longo dos anos desenhar investigação sobre música e dança a partir dos posicionamentos disciplinares da antropologia cultural e da etnomusicologia. Agradeço a amizade, a interlocução académica, o diálogo gerado pela orientação desta tese e o sentimento da sua crença no meu trabalho.

Agradeço muito à Leonor Losa, minha companheira, todo o incentivo e suporte emocional ao longo dos últimos anos, acompanhado do diálogo crítico constante em torno dos estudos da música, das ciências sociais e dos dilemas do presente trabalho. O seu afecto e sentido crítico entrelaçaram-se na escrita deste trabalho. O apoio ao longo dos últimos anos dos seus pais, Ângela e Pedro, e da Carolina, sua irmã, acompanhou a prioridade de concluir o trabalho. Os desenhos de *gaita* e *fero* que integram o terceiro capítulo foram elaborados pela Carolina, pelo que lhe agradeço bastante.

Agradeço ao meu irmão Bruno, e aos meus pais Maria Armandina e José Manuel.

Todo o apoio que os meus pais me deram ao longo dos anos, o exemplo da sua determinação, humor, sensibilidade e amor inesgotável encheram-me de força para ultrapassar os impasses da investigação. Por isso este trabalho lhes é dedicado.

Índice

1. Interrogar o terreno	4
1.1. Introdução.....	4
1.2. Música, poder e diáspora.....	9
1.3. A produção das fronteiras da diferença: raça e nação.....	19
1.4. Governamentalidade e discurso.....	30
1.5. Diáspora, transnacionalismo e cosmopolitismos discrepantes na produção das práticas expressivas de Cabo Verde.....	35
1.6. Organização.....	46
2. “O di Mana é das pessoas e do mundo”: tocador e antropólogo desenhando uma pesquisa multilocal.....	48
2.1. Introdução.....	48
2.2. Santiago.....	53
2.3. Lisboa.....	88
2.4. “Tu não cresces mais moço!”.....	99
3. Diferentes crioulos: cultura expressiva, raça e a ordem colonial no contexto pós-escravatura.....	106
3.1. Introdução.....	106
3.2. A colonização de Santiago e as instituições da escravatura e do morgadio.....	114
3.3. Os deslizos de significado do termo <i>badiu</i> : políticas de classificação e trabalho compulsório.....	121
3.4. Os géneros de circulação atlântica, a morna e os discursos de criouldade e de nacionalidade das elites culturais e da política metropolitana.....	127
3.5. <i>Batuko</i> , governo colonial e “civilização”.....	142
3.6. A emergência da <i>gaita</i> e <i>fero</i> e do <i>funaná</i> no contexto pós-escravatura.....	150
3.7. Vozes crioulas.....	160
3.8. A invisibilidade e a racialização do <i>funaná</i> nos discursos da elite cultural.....	164
3.9. “O fumo encobrindo os lugares”.....	167

4. “No caminho do diabo”: <i>funaná</i> , <i>batuko</i> missão e política colonial.....	170
4.1. Introdução.....	170
4.2. A Congregação do Espírito Santo e o projecto de “regeneração espiritual”.....	170
4.3. Missionários, <i>catikista</i> , polícia e a proibição dos bailes de <i>gaita</i> e <i>fero</i>	177
4.4. As migrações de trabalho contratado para São Tomé e Príncipe.....	184
4.5. “No caminho do diabo”.....	195
4.6. “No meu <i>finaçon</i> está a palavra de Deus”.....	199
4.7. A Cultura expressiva enquanto política da sobrevivência.....	202
 5. Amílcar Cabral e “a Independência Nacional como um acto de cultura”: um estado-nação imaginado através da música.....	209
5.1. Introdução.....	209
5.2. “A Independência Nacional como um acto de cultura”.....	213
5.3. Músicos, “marítimos”, estudantes e activistas: nacionalismo e gravação sonora em Roterdão, Holanda.....	217
5.4. “A Hora já chegou”: A mobilização dos músicos na implementação do Estado.....	225
5.5. Um estado-nação imaginado através da música.....	233
 6. <i>Funaná</i> , política cultural e a poética da nação diaspórica cabo-verdiana.....	239
6.1. Introdução.....	239
6.2. O “retorno às fontes”.....	240
6.3. “Eu venho do interior”: Opus 7, Bulimundo e a resolução dos legados coloniais da raça e da classe social.....	243
6.4. Juventude e as tecnologias políticas do regime de partido único: a JAAC, a OPAD e o concurso <i>Todo o Mundo Canta</i>	253
6.5. “À sua maneira”: <i>funaná</i> e a transição para o pluripartidarismo.....	265
6.6. Os legados do nacionalismo cultural e a acção da indústria internacional da música e da <i>world music</i> nos anos do regime democrático.....	268
6.7. Uma poética da nação.....	279
 7. O sabor da música: prática expressiva, subjectividade e masculinidade.....	292
7.1. Introdução.....	292

7.2. A ambiguidade dos discursos: a música, os músicos e ordenamentos de género e de pessoa.....	298
7.3. “Ergui-me e encontrei em casa”: prática musical enquanto <i>habitus</i> reproduzido na família.....	301
7.4. A execução de instrumentos musicais enquanto prática social masculina.....	302
7.5. “É assim que os crioulos tocam”: “tocatinas” e “toques”.....	307
7.6. Grogue, <i>whisky</i> e a expressão do <i>self</i> masculino.....	314
7.7. “Bandidos”, “masculinizados” e “malcriados”: os enunciados e a retórica da masculinidade santiaguense <i>di fora</i>	322
7.8. “Cavaleiros não se dão com cavaleiros, boiadeiros não se dão com boiadeiros”: prática performativa, retóricas de competição e de conflito.....	327
8. <i>Funaná</i> , transnacionalismo e a vocalização de sujeitos diaspóricos.....	337
8.1. Introdução.....	337
8.2. A Comunidade laboral cabo-verdiana santiaguense em Portugal.....	346
8.3. A prática expressiva nas redes do parentesco, da amizade e da comunidade: o capital social da mobilidade.....	355
8.4. “A <i>gaita</i> não tem segredos”: prática performativa e uma economia transnacional de sentimentos.....	371
8.5. “É isto que é nosso”: cultura expressiva, localização e a vocalização de sujeitos diaspóricos.....	385
Conclusões.....	391
Bibliografia.....	400
Entrevistas citadas.....	416

1. Interrogar o terreno

1.1. Introdução

São infundáveis as formas de construir uma narrativa incidindo sobre uma mesma sequência de acontecimentos. Mesmo uma que pretenda assinalar as principais motivações que conduzem à formação de um objecto de pesquisa. Durante o ano de 2002 iniciei trabalho de terreno na Área Metropolitana de Lisboa (doravante, AML), acompanhando as práticas de músicos profissionais cabo-verdianos vivendo em Portugal. Uma ligação à música popular de Cabo Verde, motivada por gosto pessoal e por um interesse académico na relação entre migrações e processos de produção de cultura expressiva¹, delimitaram a escolha de um tema geral de dissertação de doutoramento. Ao realizar trabalho etnográfico nos principais contextos de actuação do núcleo de músicos profissionais (ensaios, concertos, actuações diárias em espaços dedicados à música de Cabo Verde ou à música africana), procurava aceder, de modo inicial, às relações entre a produção da música de Cabo Verde, as redes formuladas através de transnacionalismo migrante e os circuitos traçados pela indústria internacional da música.

¹ Ao longo da dissertação utilizo os termos “cultura expressiva” ou “práticas expressivas” para designar um conjunto de expressões culturais interligando o som, a palavra na sua relação com a voz e o movimento corporal padronizado que participam centralmente da experiência social dos cabo-verdianos. Os termos “cultura expressiva”, “práticas expressivas” ou “comportamento expressivo” emergiram na teoria antropológica como modos de interrogar a aplicação universal de noções rígidas e segmentadas como “música”, “dança”, “pintura”, “escultura”, “poesia”, “teatro”, que se considerou assentarem em formas de conceptualização e de prática de produção primordialmente Ocidental (cf. Seeger 2002), embora detenham uma história de disseminação e de uso em outras regiões do globo. De um modo genérico, sigo David Hicks e Margaret Gwynne (1994) na sua definição da cultura expressiva enquanto a multiplicidade de modos através dos quais diferentes populações e grupos sociais manuseiam diferentes recursos – a forma, a cor, o som, a língua, a fala, o movimento corporal – na produção de expressões investidas de valor estético e de significado cultural socialmente partilhados (Hicks e Gwynne 1994: 368). O termo “expressivo” não deve ser lido como denotando um carácter meramente “refletor” das práticas culturais (num modelo que constituiria uma homologia entre a realidade social e aquela das suas práticas expressivas), mas como produtor, negociador e transformador do significado cultural e, por extensão, das realidades sociais e históricas, algo especialmente realçado nas abordagens contemporâneas da etnomusicologia (Stokes 1994, Born e Hesmondhalgh 2000) e da antropologia cultural (Trovão-Bastos 2005) centradas na problemática das identidades. No contexto das práticas expressivas que participam da experiência social dos cabo-verdianos, termos como “música” (*muzika*) e “dança” (*dança*, *balho*, *balha*) coexistem com categorias específicas de prática cultural como as de *batuko* ou *tabanka* que apontam para a conjugação de várias dimensões de prática expressiva e reclamam definições aproximadas à sua experiência cultural.

Uma acentuada tradição migratória iniciada no século XVIII (Carreira 1977) situou migrantes cabo-verdianos em diferentes zonas do globo. Dados históricos respeitanto todo século XX dão conta da manutenção de práticas expressivas acompanhando as suas mobilidades. As práticas interligadas de som, texto e movimento constituíram historicamente dimensões significativas das experiências sociais e identidades das populações do arquipélago, fornecendo um veículo privilegiado de estabelecimento de vínculos emocionais e intelectuais ao território de origem. Através de um conjunto de processos sociais que terei oportunidade de descrever, formas de empreendimento económico migrante, associadas à existência de núcleos substanciais de músicos nos diferentes centros da diáspora, e ao acesso a estruturas de gravação e de edição discográficas até recentemente inexistentes no arquipélago, despoletaram o desenvolvimento de formas de mercadorização da música no exterior das ilhas, ao longo de todo o século XX. Sendo maioritariamente produzida, divulgada e recebida no âmbito das redes sociais interligando migrantes e populações vivendo no arquipélago, a partir da década de noventa do século passado a música de Cabo Verde passou a ser igualmente mercadorizada nos circuitos de produção cultural formados pela indústria internacional da música, nomeadamente no domínio de mercado da *world music*.

Uma etnografia de práticas musicais centrada no núcleo de músicos profissionais de Lisboa constituía um ponto de entrada num domínio de produção cultural designando a acção simultânea de músicos, públicos, editores discográficos, produtores de espectáculos, intelectuais, políticos, profissionais da comunicação social, sedeados em Cabo Verde, nas diferentes localizações da diáspora cabo-verdiana ou deslocando-se regularmente entre estes centros. Os músicos que acompanhava detinham uma ampla mobilidade espacial. Enquanto instrumentistas, arranjadores ou produtores musicais, participavam regularmente na gravação de fonogramas e na realização de concertos no âmbito das comunidades migrantes cabo-verdianas na Europa e nos Estados Unidos, bem como nos circuitos de espectáculos integrados no domínio internacional de mercado da *world music* ou no emergente domínio de produção cultural da Lusofonia. As suas agendas profissionais englobavam igualmente Cabo Verde e outros Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

Compreender o modo como circulavam expressões musicais, acompanhando, quer as migrações e as mobilidades de músicos, quer as redes formadas no âmbito da

indústria da música internacional, constituía a questão central de um projecto de etnografia “multilocal” ou “multisituada” (Marcus 1998a) desenvolvido a partir de Lisboa e de Paris, dois dos mais significativos centros de produção da música popular de Cabo Verde, e a partir das ilhas.

Tendo mantido um foco em questões relacionadas com as migrações, práticas de viagem e formas de mercadorização designadas pela produção musical, o centro conceptual da pesquisa deslocou-se, de forma gradual, entre as semanas antecedendo a partida para Cabo Verde e a conclusão do trabalho de terreno realizado durante nove meses no país, no ano de 2003. Nas vésperas da partida para Cabo Verde, conheci num estúdio de gravação um jovem músico da Ilha de Santiago, Djika, que se encontrava em Portugal para participar dos concertos de promoção de um CD recentemente editado, *Ayan. New Music from Cape Verde* (2003). O fonograma apresentava composições da autoria de jovens músicos da ilha de Santiago, inspiradas em géneros performativos como o *batuko*, o *funaná* e na dimensão sonora do ritual da *tabanka*, historicamente caracterizando a experiência das populações do interior da ilha. Práticas expressivas, rituais ou formulações de crioulo atribuídas às populações do interior da ilha de Santiago constituem, desde o período da Independência Nacional, uma fonte de inspiração para os processos de criatividade desenvolvidos por jovens músicos com uma ligação biográfica a esse contexto. Mais do que uma categoria restrita de localização espacial, o “interior” (em crioulo *fora*) é uma construção cultural que denota uma história e uma memória social distintivas no contexto cabo-verdiano, assim como concepções de “origem” da sociedade crioula cabo-verdiana, de ancestralidade e de autenticidade cultural.

O trabalho etnográfico que desenvolvi com Dju di Mana, um jovem *tocador* de *gaita* (o acordeão diatónico de botões) natural da Ilha de Santiago que conheci poucas semanas após a chegada a Cabo Verde, transformou definitivamente a orientação da pesquisa. Os encontros tidos com tocadores de *gaita* e *fero* (uma barra de ferro friccionada e percutida com uma faca que constitui o acompanhamento rítmico do acordeão e da voz na interpretação de um conjunto de géneros e estilos, sobretudo o *funaná*) e com *batukadera*, quer na Praia quer nas localidades do interior de Santiago, lançaram dados históricos e empíricos que me pareceram exigir um novo enquadramento conceptual. As narrativas biográficas que escutámos apontavam para experiências da cultura expressiva assumindo moldes distintivos, sobretudo no que respeita às suas histórias entrelaçadas de poder e de mobilidade.

As historicidades construídas por *batukadera* e tocadores em torno da experiência social de *batuko* e *funaná* entre o período colonial e o de construção da nação contrastavam com as histórias partilhadas e oficializadas da prática musical entre agentes da política cultural, órgãos de comunicação social e intelectuais cabo-verdianos, maioritariamente centradas nas expressões consideradas nacionais como a *morna* e a *coladera*, e consagrando um conjunto de intérpretes icónicos da nação, desde o século XIX ao presente.

As proscricções estabelecidas em torno das práticas expressivas de Santiago durante o período colonial designavam uma das histórias silenciadas de Cabo Verde, publicamente abordadas de modo superficial. Abreviadas no discurso nacionalista dominante enquanto manifestações de “resistência” ao “colonialismo”, as complexidades e tensões sociais enredando historicamente estas práticas não haviam sido questionadas. O facto de os seus intervenientes vivos apenas terem sido consultados por alguns jovens músicos desde a Independência Nacional, traduzia diferenciais de poder ganhando forma através de configurações de raça e de classe social reproduzidas no quotidiano da sociedade cabo-verdiana, que implicavam uma distância mantida entre a maioria dos intérpretes santiaguenses da cultura expressiva, associados à iliteracia e ao desfavorecimento económico, e os agentes da política cultural, oriundos da elite cultural e política urbana envolvida na produção de uma cultura nacional.

As enérgicas actuações de *batuko* e *funaná* a que assisti reforçaram uma ligação pessoal às expressões culturais de Santiago, menos divulgadas nos contextos de *performance* musical que havia frequentado em Lisboa e então ausentes dos repertórios gravados por intérpretes contemplados pelo mercado da *world music* na Europa, centrados nos géneros nacionais da *morna* e da *coladera*.

O desenho de pesquisa enfrentava uma reconceptualização em termos das próprias expressões musicais a trabalhar. Cabo Verde possui uma assinalável diversidade de expressões culturais envolvendo a produção interligada de som, texto e movimento. Uma exposição sucinta de alguns dados da história do arquipélago, assinalando a diversidade de populações e de mobilidades que participaram no processo de formação das suas configurações culturais, poderá fornecer algumas pistas sobre tal profusão. Nessa exposição deve considerar-se o facto de as suas nove ilhas habitadas, gradualmente povoadas ao longo de três séculos, terem sofrido dinâmicas históricas, sociais, políticas e culturais por vezes comuns, por vezes

diferenciadas ou conhecendo desenlaces locais distintivos. A intersecção de formações históricas transversais e, simultaneamente, distintivas aos vários contextos insulares traduz-se, entre outras formas de experiência cultural, na diversidade de práticas expressivas historicamente produzidas pelas suas populações.

A localização geográfica do arquipélago de Cabo Verde e o modo como o território foi politicamente concebido pela governação colonial portuguesa tornaram-no, ao longo da sua história, numa intensa “zona de contacto,” utilizando um conceito formulado pela antropóloga M. L. Pratt (1992) ao traçar “a co-presença espacial e temporal de sujeitos previamente separados por disjunções geográficas e históricas cujas trajectórias agora se intersectam” (Pratt 1992: 7)². Enquanto “zona de contacto”, e à semelhança de outros contextos socialmente formados pela expansão colonial europeia no Atlântico, associados à emergência do capitalismo Ocidental, à criação de economias de plantação e à produção de mercadorias destinadas a um mercado global (cf. Wolf 1982; Mintz 1985, 1996; Trouillot 2003), Cabo Verde envolveu a “co-presença, interacção e entrelaçamento de entendimentos e práticas, muitas vezes em relações radicalmente assimétricas de poder” (Pratt *Ibid.*). Ponto estratégico encarado como fundamental na salvaguarda dos interesses comerciais portugueses na região do Golfo da Guiné (entre os finais dos séculos XVI e XIX), entreposto de transacção de escravos no âmbito do comércio triangular, e território de abastecimento de navegações descrevendo travessias transatlânticas, esteve integrada em rotas de circulação de mercadorias, pessoas, práticas e ideias geradas pela expansão do capitalismo global, a partir do século XVI.

A co-presença de escravos da Costa Ocidental Africana, agentes da política colonial e colonos portugueses (por vezes de outras metrópoles coloniais europeias), missionários e populações viajantes intersectando o arquipélago em rotas transatlânticas de viagem (tripulantes de embarcações, comerciantes, militares, escritores e cientistas naturalistas) configurou o contexto de formação de um leque alargado de novas expressões culturais, especialmente de música e dança.

Simultaneamente, uma forte tradição migratória conferiu mobilidade ou localizou em zonas do globo migrantes descrevendo um âmbito alargado de relações

² Ao longo da dissertação, opto pela tradução para a língua portuguesa de todos os trechos de texto originalmente escritos ou ditos em outras línguas. Os termos em crioulo são colocados em itálico, mesmo quando se aproximam dos termos em português. Quando ambos coincidem, assinalam a sua primeira aparição no texto em itálico, e persigo a sua utilização sem itálico e sem aspas, como é o caso de “tocador” ou de “tocatina”, dois termos coincidentes nas duas línguas.

com o território de origem: visitas periódicas ao arquipélago; estadias alternadas entre as ilhas e o exterior; o retorno definitivo; o envio de remessas de capital, de bens e, de um modo geral, a gestão transnacional de unidades domésticas e familiares; o estabelecimento de relações imaginadas à distância, envolvendo o reforço de práticas culturais (língua, alimentação, práticas de cultura expressiva, religiosas e rituais), processos de configuração da memória e articulação de identidades. Este conjunto complexo de elos estabelecidos entre a migração e Cabo Verde desempenhou um papel fundamental na produção da sua diversidade cultural e expressiva.

Durante o período de trabalho de terreno, as estéticas e repertórios que conheceu em primeira mão num estúdio de gravação em Lisboa, irromperam no mercado europeu da *world music*, o que acontecera na década de 90 com os músicos e repertórios associados às ilhas de Barlavento, nomeadamente a São Vicente. Intérpretes como Tcheka, Princezito e outros não participando em *Ayan* mas partilhando das suas sensibilidades expressivas, como Lura ou Mayra Andrade, assumiram um impacte assinalável num circuito internacional de produção de fonogramas e de espectáculos que incluiu crescentemente Portugal.

Em paralelo, o trabalho com Dju assumiu os contornos de uma pesquisa multisituada, como terei oportunidade de descrever no capítulo dedicado à metodologia. Dju associou o trabalho de investigação que desenvolvemos em conjunto às suas estratégias transnacionais de tocador. Sucessivas estadias em Portugal, permitiram que uma nova etnografia nascesse com a participação de tocadores e de *batukadera* dos bairros maioritariamente cabo-verdianos da Área Metropolitana de Lisboa. Duas das suas estadias em Portugal, no verão de 2005, constituíram escalas numa viagem de ida e retorno entre a Cidade da Praia e Boston. Em Lisboa recebi as narrativas dos concertos, de uma entrevista radiofónica e de um *videoclip* realizados nos Estados Unidos. A direcção dos acontecimentos pronunciava diferentes modalidades de mobilidade espacial, reinterpretando o património de Cabo Verde, nomeadamente de Santiago.

1.2. Música, poder e diáspora

A presente investigação problematiza a trajectória colonial e pós-colonial das práticas expressivas criadas pela população cabo-verdiana santiaguense. Procura interpretar particularmente as transformações que o género performativo masculino

do *funaná* atravessou entre o período colonial tardio e o presente, no espaço transnacional em que a sua produção maioritariamente ocorreu, concretamente entre a Ilha de Santiago, Cabo Verde, e a AML, Portugal. Procura reflectir sobre a multiplicidade de estatutos historicamente atribuídos ao *funaná*, sobre os posicionamentos e os processos de criatividade que convocou por parte de diferentes agentes e grupos sociais entre o arquipélago e Portugal, em íntima relação com as fronteiras de raça, género, subjectividade e nação construídas em torno desta prática cultural e das pessoas envolvidas na sua produção.

Entre o período da governação colonial e o de construção da nação, o *funaná* descreveu uma trajectória complexa, assumindo historicidades por vezes discrepantes. Confinado durante o período colonial tardio à experiência subalterna e marginal da população camponesa santiaguense, nos anos do regime de partido único tornou-se politicamente icónico de um projecto de homogeneidade da nação, assumindo um lugar central nas suas narrativas oficiais, veiculadas pela política cultural. Durante o período de soberania política do país assumiu, conjuntamente com o *batuko*, crescente significado em formações de identidade insular e nacional diaspórica, traduzidas em novos estilos e estéticas musicais produzidos por jovens músicos santiaguenses, que durante os anos de trabalho de terreno ganharam visibilidade no âmbito da indústria internacional da música.

Em simultâneo, na AML, anterior metrópole e um dos principais centros da diáspora cabo-verdiana, o *funaná* como interpretado pela comunidade cabo-verdiana santiaguense reproduziu, em continuidade com o período da governação colonial, uma posição de invisibilidade, estando ausente dos eventos de representação da “cultura cabo-verdiana” oficializados, quer no âmbito das políticas da multiculturalidade e da Lusofonia, quer das sociabilidades públicas projectadas por comunidades migrantes no país oriundas de outras ilhas do arquipélago. Em Portugal, *funaná* e *batuko* permaneceram íntima e autonomamente confinados aos processos de reprodução cultural da comunidade cabo-verdiana santiaguense e dos seus descendentes nas esferas e sociabilidades do parentesco, da amizade e da vizinhança dos bairros maioritariamente cabo-verdianos da AML.

Através do seu trajecto histórico, a prática cultural designada enquanto *funaná* denotou uma multiplicidade de significados culturais, de experiências sociais, e de configurações sonoras e expressivas entre os cabo-verdianos e descendentes da diáspora cabo-verdiana. Para a população de origem camponesa do interior de

Santiago, vivendo na ilha ou nas localizações da diáspora de São Tomé e Príncipe e de Portugal durante o período colonial, sobretudo para tocadores e frequentadores de bailes de *gaita* e *fero*, o termo denotou quer uma prática performativa agregando sociabilidades distintivas, quer um estilo rítmico diferenciado entre os vários estilos musicais criados e abordados pelos tocadores de *gaita* e *fero*. Estes domínios de prática e de significado persistem no presente entre as populações cabo-verdianas santiaguenses vivendo no interior da ilha, na cidade da Praia ou em localizações da diáspora como a AML. Para uma elite cultural e política que veio a familiarizar-se com esta prática cultural após a Independência Nacional através de emergentes estilos de música popular, o termo passou a ser utilizado como uma metonímia de todos os estilos abordados pelos tocadores de *gaita* e *fero*, e, de um modo global, como icónico de uma identidade cultural essencializada do homem camponês santiaguense – um âmbito de significados que se estendeu a diferentes populações insulares, em Cabo Verde e na diáspora. Para jovens músicos santiaguenses maioritariamente oriundos de uma classe média urbana de perfil cosmopolita e de sensibilidade nacionalista, o *funaná* significou uma prática sonora e expressiva passível de ser apropriada e transformada na produção de novos estilos de música popular, socialmente reconhecidos entre cabo-verdianos nas ilhas e na diáspora enquanto *funaná* dadas as suas configurações e estilizações rítmicas e dada a energia dos seus estilos interpretativos. Longe de corresponderem a diferentes fases ou estágios de uma história linear e uniforme, esta multiplicidade de significados e de práticas culturais e estilísticas coexiste no presente. Pretendo expor como este leque alargado de práticas, discursos e significados em torno de uma mesma prática expressiva resultou de uma história cultural, social e política desenhada entre o período colonial tardio³ e aquele

³ Entendo por período colonial tardio, *grosso modo*, aquele que na história dos impérios europeus sucedeu às conferências de Berlim (1884-1885) e de Bruxelas (1890-1891), quando as nações imperiais definiram regras de expansão, fronteiras de territórios coloniais e se iniciou uma nova fase imperial vocacionada para a competição por recursos e mercadorias (Cooper 2005; Alexandre 1998) que, dependendo dos territórios e das potências imperiais, envolveu processos de exploração industrial nas colónias, assim como a integração numa economia de mercado global das populações colonizadas, concebidas como mão de obra assalariada de baixo custo e como consumidora de mercadorias produzidas na Europa ou entre a Europa e as suas possessões. Apesar de só tenuamente estas transformações terem afectado a colónia de Cabo Verde, uso o termo para transmitir a desvinculação da população camponesa santiaguense da escravatura formal e o seu vínculo a outros regimes de trabalho igualmente desiguais como o trabalho contratado para São Tomé e Príncipe ou os regimes de “parceria” e de “renda”. O período colonial tardio é também aquele marcado por um abrangente questionamento dos impérios coloniais europeus e pela emergência de movimentos anticoloniais e nacionalistas que ditaram a sua cessação enquanto categoria política “legítima e viável na política internacional” (Cooper 2005: 19).

de construção da nação. Esta história moldou o campo de possibilidades para pensar socialmente sobre diferentes perfis de músicos e de músicas entre cabo-verdianos, particularmente para pensar as práticas expressivas da Ilha de Santiago e as subjectividades racializadas das populações envolvidas na sua *performance*.

Questiono então de que modo o campo da prática cultural, nomeadamente da música e dança, foi mobilizado na produção das fronteiras de diferença da raça, género e classe social estruturadoras da sociedade colonial cabo-verdiana? Em que medida foram essas fronteiras negociadas e contestadas através da *performance* da música e dança? Como estes legados foram debatidos através do projecto de construção da nação cabo-verdiana, sobretudo através da sua política cultural, e dos processos de criatividade cultural desenvolvidos por músicos? Que relações existiram entre as políticas de representação cultural dos músicos e a política cultural estatal desenvolvida nos anos de regime de partido único (1975-1991) e naqueles da democracia neoliberal (de 1991 ao presente)? Ao problematizar a transição dos géneros de Santiago, sobretudo do *funaná*, da invisibilidade à inclusão nas narrativas da nação, pretendo abordar o papel crítico da cultura expressiva na imaginação da nação e na negociação dos legados coloniais da raça no presente, quer no arquipélago, quer na diáspora, concretamente em Portugal.

Atendendo ao modo como o passado é reimaginado e reconfigurado na produção musical do presente, e como fornece, parcialmente, o campo discursivo que enquadra os processos criativos e as concepções de subjectividade dos músicos, parece-me prioritário identificar que “constrangimentos estruturais” (Cooper 2005: 20) persistiram na transição do regime colonial para o de um novo estado-nação politicamente soberano, e indagar como categorias coloniais “moldaram contextos pós-coloniais e têm sido retrabalhadas neles” (Cooper e Stoler 1997: 34).

Defendo, globalmente, que a visibilidade social e os processos de criatividade cultural que rodearam o *funaná* e os géneros performativos associados à população cabo-verdiana santiaguense após a Independência Nacional não traduziram em exclusivo uma transição da marginalidade colonial à centralidade nas narrativas da nação, mas persistem como expressivos de diferentes posicionamentos de identidade no arquipélago e na diáspora. Enquanto que para jovens músicos de perfil urbano vivendo na capital Praia, envolvidos na produção de estilos de música popular assentes na apropriação de características estilísticas do *funaná* e *batuko*, as duas práticas culturais facultaram o debate dos legados coloniais da raça e da classe social

na formação de uma nova nação soberana, especialmente traduzido no desenvolvimento de uma poética cultural da nação inspirada nas histórias coloniais marginais da população camponesa santiaguense, para este segmento da população, as práticas expressivas do *batuko* e *funaná* enquanto *habitus* reproduzidos nas redes da comunidade, do parentesco e da amizade persistem como expressivas e performativas de uma condição racializada distintiva, vivida nas ilhas e na diáspora, agregando igualmente constelações de género, subjectividade e pertença insular.

O desenho de pesquisa poderia ser sintetizado num conjunto de questões agregadoras suscitadas pela etnografia: porque o *funaná* e os tocadores de *gaita* e *fero* condensam na imaginação dos cabo-verdianos enunciados ambivalentes como os da produção da memória social e do significado partilhado, da expressão de estruturas íntimas de sentimento e de prazer, e, simultaneamente, os do desregramento individual e colectivo, da violência ou da marginalidade social? Porque são os tocadores concebidos, simultaneamente, como fontes de inspiração, de autoridade e de autenticidade cultural e como “bandidos” (*bandido*), um significante de produção colonial condensando significados de raça, classe social, género e sexualidade? Em que conjunturas ou contextos prevalece(ra)m cada um destes enunciados? Compreender a coexistência destes enunciados na imaginação dos músicos e da música entre cabo-verdianos reclama uma etnografia e história do presente especialmente centrada nas relações entre poder e práticas culturais, debatendo o modo como o domínio da cultura expressiva foi crítico na produção e negociação de fronteiras de raça, género, nação e subjectividade entre os períodos da governação colonial e da construção do estado-nação.

Através de uma história e etnografia multisituada relacionando a produção da cultura expressiva, as formas de governação do Estado Colonial e dos Estados Nação soberanos de Cabo Verde e de Portugal, e os elos transnacionais desencadeados pela diáspora cabo-verdiana, conto revelar como aparatos dominantes e relacionados de discurso e de prática emergindo nos períodos considerados actuaram sobre a realidade da cultura expressiva; e, do mesmo modo, procuro demonstrar como a produção de som, palavra, movimento fracturou, inflectiu e moldou projectos políticos. Regimes discursivos alargados, ganhando forma através das relações sociais do quotidiano e envolvendo constelações de raça, género, nação e subjectividade, foram criativamente reelaborados através de práticas expressivas e das relações sociais estabelecidas em seu redor.

Seguindo as premissas de alguns estudiosos da música (Averill 1997, Born e Hesmondhalgh 2000, Guilbault 2007, Stokes 2000) encaro as práticas musicais e expressivas enquanto um terreno de lutas sociais e de actuação de operações competidoras e historicamente cambiantes de poder. Uma interpretação histórica e etnográfica sensível aos estratos de sentido, por vezes contraditórios, agregados ao *funaná* e a outras práticas expressivas com histórias de subalternidade no arquipélago, revela como a produção cultural foi alvo de “discursos competidores lutando por primazia interpretativa” (Born e Hesmondhalgh 2000: 34) e, desse modo, procurando inflectir o campo da prática social e da prática cultural. Considerando o universo de indivíduos envolvidos na produção quotidiana da cultura expressiva, a resposta a construções discursivas dominantes não implicou, como alternativas, a “sujeição” ou a “resistência”, mas envolveu a produção de sentidos formados *através de relações* definidoras das próprias fronteiras de identidade de diferentes actores sociais em causa. Procuro interpretar, particularmente, como *através da performance* de *funaná*, de *batuko* ou, a partir do momento da Independência Nacional, *através da produção* de novos estilos de música popular neles inspirados, santiaguenses envolvidos na produção da cultura expressiva integraram, rearticularam e reconstruíram discursos dominantes ao produzirem as suas identidades sociais, e ao formularem as suas estratégias de actuação social e de sobrevivência, intimamente ligadas à manutenção da cultura expressiva.

Como argumento transversal à dissertação, defendo que actuações transnacionais, historicamente desenvolvidas com a migração, permitiram às populações santiaguenses criar uma economia cultural de *performance* vocacionada para a manutenção e renovação de práticas expressivas centrais para as suas identidades, interligando Cabo Verde e os seus centros de diáspora. Géneros performativos como o *batuko* e o *funaná*, constituíram os principais recursos expressivos, intelectuais e emocionais, para organizar construções sociais da história, configurar a experiência da migração, e interpretar culturalmente uma condição marginal predicada em construções de raça nos períodos de governação colonial e de formação de uma nação politicamente soberana: durante o primeiro período, a experiência das modalidades da raça na sociedade colonial cabo-verdiana e nos territórios de diáspora de São Tomé e Príncipe (entre as décadas de 40 e 70) e de Portugal (de finais da década de 60 a 1974), no âmbito de migrações de trabalho reguladas pelas políticas do império; durante o segundo período, a experiência da raça

no quadro das migrações internacionais de trabalho configuradas por novas políticas de migração formalizadas entre os estados-nação de Portugal e de Cabo Verde (de 1975 ao presente). Ao disponibilizar recursos materiais e culturais que permitiram a reprodução de práticas expressivas, defendo que em qualquer dos períodos, a diáspora foi central para inflectir constelações hegemónicas de poder.

Ao posicionar a produção de práticas expressivas num campo social e sonoro transnacional e avaliar o papel conjunto das configurações de poder nas relações sociais, e da diáspora, na definição de comportamentos expressivos e das subjectividades participando da *performance* da música e dança, procuro responder, igualmente, a algumas das questões que me parecem fundamentais em investigação sobre cultura expressiva e mobilidade: como se interpretam “tradições” num campo social transnacional? Quais os elos, práticos e de imaginação, que moldaram, no passado e no presente, a produção transnacional de práticas expressivas entre Cabo Verde e Portugal? Como se inscrevem os músicos em redes existentes para desenvolverem as suas práticas expressivas? Que diferenças existem entre práticas expressivas circulando através das redes da diáspora cabo-verdiana e aquelas que circulam através dos circuitos de mercadorização da indústria internacional da música? Não constituindo um estudo exaustivo sobre as formas de transnacionalismo que circundam a produção da música, a presente investigação constitui uma reflexão sobre as relações entre diáspora, transnacionalismo e constelações de poder que emergem através da produção de práticas expressivas intimamente ligadas à experiência social e identidades de cabo-verdianos santiaguenses.

A transição que me proponho abordar reclama uma discussão sobre o par colonial/ pós-colonial e o modo como pode ser pensado relativamente às realidades históricas, sociais, culturais e políticas enredando Cabo Verde e as suas diásporas. A principal complexidade no manuseamento do termo prende-se com o carácter simultaneamente “cronológico” e “epistemológico” que a sua periodização encerra (Shohat 1992, Hall 1996)⁴. Essa tensão constitutiva do termo levanta a interrogação relativa a que “pós” se refere, se ao período que sucedeu à desvinculação formal dos poderes coloniais, se a “um ponto de ruptura entre duas *epistemes* na história

⁴ Neste trecho selecciono algumas das asserções e críticas em torno dos conceitos de pós-colonial, pós-colonialidade e pós-colonialismo propostas, a partir de diferentes posicionamentos disciplinares, por Ella Shohat (1992), Partha Chatterjee (1993), Anne McClintock (1995), Stuart Hall (1996), Frederick Cooper e Ann Laura Stoler (1997), Ania Loomba (1998), David Scott (1999), Miguel Vale de Almeida (2000, 2002), Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000), Frederick Cooper (2005), Manuela Ribeiro Sanches (2006) e Susana Sardo (2010).

intelectual” (Hall 1996: 243) e em que medida ambas podem ser articuladas. Cada uma destas interrogações compreende desdobramentos.

A sua apropriação cronológica genérica tem sido incisivamente criticada por reproduzir “estádios” de “desenvolvimento” e de “tempo linear” (McClintock 1995: 10) característicos da história do pensamento e da historiografia ocidentais que a produção dos estudos pós-coloniais se proporia a ultrapassar e dismantelar. O questionamento do pós-colonial enquanto cronologia apontou igualmente o alargado âmbito temporal em que a descolonização formal e a consequente constituição de estados nação politicamente soberanos aconteceu, impossibilitando o tratamento do termo enquanto marcador temporal fixo. Nesse sentido, diferentes sujeitos e formações sociais ter-se-iam tornado pós-coloniais em diferentes momentos históricos, e de acordo com configurações múltiplas e discrepantes. Como a realidade colonial, aquela do pós-colonial incide diferentemente na condição dos sujeitos e inflecte de modos particulares a trajectória histórica de formações sociais concretas.

Quando considerado em termos estritamente epistemológicos, a ambivalência nos usos do termo começa relativamente aos objectos do seu discurso. Nem sempre se torna claro se a ruptura crítica que proclama é desencadeada por uma nova bagagem teórica de interpretação das realidades do colonialismo, dos seus reflexos e rearticulações no mundo contemporâneo (um aparato materializado na criação do campo disciplinar dos estudos pós-coloniais ou pós-colonialismo), ou se esse idioma teórico tem correspondência em emergências sociais, culturais e políticas (na economia política, em políticas da identidade e movimentos sociais, em práticas culturais e expressivas, por exemplo). É o pós-colonial uma projecção exclusiva de grupos de intelectuais ou uma conjuntura social, cultural, política e económica que incide nos complexos mundos de sentido construídos por sujeitos e molda as suas práticas sociais, estratégias e agentividades? Trata-se de uma condição da teoria, fenomenológica ou de ambas?⁵

Ainda sob o plano epistemológico, o estatuto deste “pós” foi criticado com base na constatação de que a extinção dos poderes formais do colonialismo não foi necessariamente acompanhada de uma desvinculação das desiguais condições sociais,

⁵ Esta ambivalência foi acentuada pelo enfoque textual dos estudos literários e de uma parte substancial dos estudos culturais, campos disciplinares em que os aparatos de crítica do pós-colonialismo se disseminaram. Sobre estas sobreposições, Susana Sardo (2010) foi especialmente clara na distinção que abre a sua discussão entre o “póscolonial” e a “pós-colonialidade” enquanto “fenómeno político” e o “pós-colonialismo” enquanto “corpo teórico” (Sardo 2010: 56).

económicas e políticas, e dos regimes de representação e de conhecimento que caracterizaram anteriores formas de governação. Esta questão é especialmente prioritária para antropólogos e etnomusicólogos, que nas suas etnografias e na sua proximidade à vida quotidiana, constataam a multiplicidade de estatutos que se jogam na economia das relações de poder entre aqueles outrora colonizados, e entre estes e os outrora colonizadores. Stuart Hall (1996) foi especialmente convincente na sua asserção de que o “pós” em “pós-colonial” dá conta da “reconfiguração de um campo, em vez de um movimento de transcendência linear entre dois estados mutuamente exclusivos” (Hall *Ibid.*: 254). Na transição, “novas configurações relacionadas e ainda emergentes de poder-conhecimento” estariam “a exercer os seus efeitos distintivos e específicos” (*Id.*).

Para o autor a utilidade primeira da categoria é a da possibilidade de descrição e caracterização da “mudança em relações globais que marcam a transição (necessariamente subtil) da idade dos impérios para o momento da pós-independência ou pós-descolonização” (*Ibid.*: 246). Este trabalho seria marcado pela reavaliação crítica da história do colonialismo de acordo com um conjunto de pressupostos epistemológicos, hoje genericamente aceites na antropologia, na história e no campo interdisciplinar dos estudos coloniais contemporâneos: a colonização e a descolonização como processos que marcaram tanto sociedades colonizadoras quanto colonizadas; o entrelaçamento entre colonizador e colonizado, reclamando formas de representação que dêem conta da sua mútua constituição e contrariem um sistema de representação binário; o carácter transcultural e transnacional das realidades abarcadas pelo colonialismo, convocando escritas “diaspóricas e descentradas” (*Ibid.*: 248) desautorizadoras de grandes narrativas imperiais centradas em nações, e reconhecendo a longevidade histórica de processos de “hibridez”, “sincretismo” e “multidimensionalidade” (*Ibid.*: 251); em suma, um reenquadramento, “refraseamento” ou “renarrativização” (*Ibid.*: 250) da modernidade no quadro da globalização efectivando uma “interrupção crítica da grande narrativa historiográfica” Ocidental (*Ibid.*: 250).

Se a capacidade da categoria viajar de modo uniforme é impossibilitada pelo confronto com diferentes contextos históricos, sociais, económicos e políticos – invariavelmente, é se diferentemente pós-colonial -, o seu manuseamento deve ser pensado no ajuste aos objectos do discurso e constituir um ponto de chegada, mais do que um ponto de partida. Na presente investigação tomo o termo na sua conotação

mais literal para abarcar o período inaugurado com a descolonização formal e o início do processo de construção da nação. Considero que então se iniciou uma reconfiguração das subjectividades nacionais dos cabo-verdianos assente numa crítica da condição de colonizado, processo que, acompanhado de uma nova cidadania formal e de novas políticas no âmbito de ou entre os estados nação de Cabo Verde e de Portugal, reposicionaram os seus estatutos vividos no âmbito da diáspora, nomeadamente naquela em direcção à anterior metrópole.

Embora periodizações do pós-colonial e da pós-colonialidade sejam frequentemente situadas no momento que sucedeu aos nacionalismos, aos regimes socialistas que os acompanharam e em que se assistiu à estruturação ou sedimentação da economia neoliberal a uma escala global (cf. Chatterjee 1993; Scott 1999; Almeida 2000b, 2002), considero que foi a partir do momento envolvendo a Independência Nacional que, com base na obra de Amílcar Cabral, se iniciou a crítica dos legados da realidade colonial entre cabo-verdianos, e tomou lugar a reconfiguração das relações e de regimes de poder/ conhecimento entre anteriores colonizadores e colonizados, sobretudo no âmbito da diáspora cabo-verdiana em Portugal - traços que tomo como centrais na ideia de pós-colonial⁶.

Como orientação global, no lugar de postular uma condição *a priori* sobre a natureza do pós-colonial ou da pós-colonialidade, procuro averiguar como os legados do regime colonial, do da construção da nação e de uma condição diaspórica vivida entre o arquipélago e a AML, a antiga metrópole, emergem, se articulam e se negociam nas condições materiais de vida, nas concepções de subjectividade e nas práticas culturais e expressivas dos cabo-verdianos santiaguenses com quem trabalhei.

⁶ Em especial, David Scott (1999) definiu a pós-colonialidade em termos de uma ruptura epistemológica relativamente ao pensamento anticolonial e nacionalista. Na visão do autor, se para anticoloniais e nacionalistas a prioridade foi a de “restaurar uma relação autêntica entre a representação e a realidade” (Scott 1999: 11) que o colonialismo havia impossibilitado, para os teóricos dos estudos pós-coloniais, cujo marco intelectual foi *Orientalismo*, de Edward Said (2004/ 1978), passou a estar em causa “a descolonização do aparato conceptual através do qual os (...) objectivos políticos [do nacionalismo] eram pensados”; se no momento anticolonial e nacionalista o colonialismo era maioritariamente concebido como uma estrutura de exploração económica, na pós-colonialidade passou a ser visto como uma “estrutura de conhecimento autoritativo organizado (uma formação, um arquivo) que operava discursivamente para produzir efeitos de verdade sobre o colonizado” (*Ibid.*: 12). Na concepção do autor, a história intelectual e os paradigmas usados para ler a realidade do colonialismo, os seus efeitos duradouros ou as suas complexas (re)emergências constituem o critério definidor da pós-colonialidade. No quinto e sexto capítulos procurarei debater, entre outros aspectos, em que medida prevaleceu no discurso nacionalista de Amílcar Cabral (um dos intelectuais que David Scott selecciona) uma concepção exclusiva do colonialismo enquanto estrutura de exploração económica, e se a concepção do nacionalista guineense cabo-verdiano ignorou os efeitos de poder/ conhecimento da governamentalidade colonial.

O trabalho intelectual e expressivo em torno destes legados e estatutos, com as continuidades e descontinuidades que entrelaçam, aproxima-se do que entendo como a condição pós-colonial ou de pós-colonialidade diferentemente vivida por diferentes grupos de cabo-verdianos no presente, no arquipélago e na diáspora.

1.3. A produção das fronteiras da diferença: raça e nação

“Poder”, a palavra que transporte para o título da dissertação enquanto uma das sínteses do enquadramento que proponho, é um termo aberto na literatura das ciências sociais. O reconhecimento da sua transversalidade a todas as dimensões da experiência humana, a premissa de que todas as relações e práticas sociais são (re)produtoras de configurações de poder, formam-no como um significante difuso. Questionando a possibilidade de definir o “poder” de modo substantivo com base em questões como “o que é?” ou “porque existe?”, Michel Foucault (2002/ 1975, 1982) argumentou a necessidade de desenvolver investigação crítica relativamente ao seu “exercício” que teria antes como suportes as questões “como?” e “através de que meios se exerce?” ou “o que acontece?” quando é exercido através das relações sociais (Foucault 1982: 786). O poder é “exercido” em vez de “possuído” (Foucault 2002/ 1975: 33) e só ganha forma quando “colocado em acção” (Foucault 1982: 788). A sua circulação e penetração enquanto “exercício” moldando as relações sociais transferiu contemporaneamente a reflexão sobre os seus “efeitos” para abordagens que compreendem desde a análise do Estado e dos seus aparatos institucionais, às construções relacionadas de subjectividade, género, sexualidade, raça, classe social, etnicidade, nação, diáspora – constelações que moldam os modos diferenciados e assimétricos como indivíduos e formações sociais experimentam o mundo, e em torno das quais se joga o acesso à representação pública e a recursos simbólicos e materiais.

Em particular, a investigação com suporte etnográfico e a sua capacidade de capturar, nos termos de Michael Herzfeld, a “intimidade dos processos políticos” (Herzfeld 2001b: 119), reclama a integração, num mesmo quadro analítico, das operações do poder estrutural (nomeadamente dos Estados e das suas instituições) e das “práticas e códigos do poder” (*Id.*) de produção quotidiana, que o autor sublinha envolverem centralmente “formas expressivas” (*Id.*) – uma premissa central na investigação da etnomusicologia, onde a música, enquanto “terreno discursivo” que emerge no contexto de relações de poder, transporta as marcas dessas relações,

constituindo “um sítio em que o poder é promulgado, reconhecido, acomodado, significado e contestado” (Averill 1997: xi).

Na presente investigação uso o termo poder como um atalho para denotar as construções e relações sociais historicamente cambiantes e relacionadas de raça, nação, género e subjectividade agregadas à experiência da cultura expressiva entre Cabo Verde e as suas diásporas. Procuro situar a formação destas construções de acordo com os aparatos discursivos e materiais, de conhecimento e de prática, de vários actores nas órbitas do Estado colonial português e, após a descolonização, dos Estados Nação soberanos de Cabo Verde e de Portugal, mas igualmente de acordo com a *política* quotidiana da população, assentindo e ou interrogando, através da sua prática social e expressiva, essas construções dominantes. Entendo o *político*, não como uma esfera recortada, mas enquanto conjunto de “relações, assunções, e disputas respeitando o poder” (Appadurai 1986: 57).

A raça, os seus discursos, práticas e articulações com o processo de construção da nação, com as construções de género e de subjectividade que chegam ao presente, e com a experiência da diáspora, sintetizam as relações de poder que, na minha acepção, permitem ler a trajectória histórica que procuro traçar em torno das práticas expressivas partilhadas pela população diaspórica cabo-verdiana santiaguense.

Por raça entendo um conjunto de categorias, conceitos e enunciados cambiantes que projectam para seres humanos algum tipo de característica essencial com base no reconhecimento da diferença física, concretamente de fenótipo⁷. Se a atribuição de características humanas por referência à biologia é nuclear e transversal às construções da raça, a selecção de traços físicos particulares para propósitos de significação racial é sempre, como sublinharam Michael Omi e Howard Winant (1994: 55), necessariamente um processo histórico e social. A raça foi uma componente central dos aparatos de conhecimento criados pelos impérios coloniais da Europa na subjugação de povos não europeus. Significantes raciais vieram a abrigar

⁷ Nesta discussão baseio-me sobretudo nas definições de Michael Omi e Howard Winant (1994), e de Peter Wade (2000). O alargamento das abordagens da raça nas últimas décadas, sobretudo como um resultado concertado de novos paradigmas teóricos, de um interesse nas genealogias da raça e nos seus trajectos em histórias coloniais, mas igualmente da constatação da sua reincidência ou persistência nas sociedades contemporâneas, gerou uma diversidade de orientações empíricas e teóricas (especialmente patente no volume *Race and Racisms*, organizado por Les Back e John Solomos [1999]). A articulação da raça com as práticas, discursos e identidades emergindo através da produção, mediação e consumo da música foi especialmente desenvolvida por Paul Gilroy (1987, 1993), por Peter Wade (2000) e pelos participantes no volume *Music and the Racial Imagination*, organizado por Ronald Radano e Phillip Bohlman (2000).

de modo móvel uma “vasta carga de significados sociais e culturais organizados primeiramente por hierarquias de exploração laboral, poder e valor” (Wade 2000: 14).

Apesar de se tratar de uma produção histórica, social e política que quando sujeite a exame revela o seu carácter impreciso, incoerente e arbitrário, a raça persiste como uma das principais preocupações e domínios de intervenção de cientistas sociais e pensadores críticos, uma vez que é produtora da(s) realidade(s) concreta do(s) racismo(s), um conjunto de manifestações de carácter persistente e multiforme nas aparições históricas que descreve.

Se o entendimento antropológico tradicional da raça enquanto construção social permanece válido, na teoria recente a natureza desta construção tem sido acima de tudo enfatizada na sua dimensão política e no seu posicionamento em campos de discurso e relações sociais ganhando forma em contextos concretos. A dimensão da raça enquanto categoria política móvel, sujeite a negociação e disputa, tem pautado abordagens interessadas em tornar visível a sua produção institucional e estrutural, assim como o seu lugar nas políticas da identidade de sujeitos diferentemente racializados.

Nesta linha, Michael Omi e Howard Winant (1994) propuseram como definição minimal da raça “um conceito que significa e simboliza conflitos e interesses sociais ao referir-se a diferentes tipos de corpos humanos” (Omi e Winant 1994: 55). Os autores defenderam a necessidade de aproximar a raça quer ao plano da representação, quer àquele da estruturação social. Conceberam, desse modo, o conceito de “formação racial” para transmitir o “processo sociohistórico através do qual as categorias raciais são criadas, habitadas, transformadas e destruídas” (*Id.*). Considerada no plano discursivo, a formação racial seria um processo englobando “*projectos* historicamente situados no qual os corpos humanos e as estruturas sociais são representados e organizados” (*Id.*). Atendendo ao domínio da estruturação social, estaria associada “à evolução da hegemonia e à maneira como a sociedade é organizada e governada” (*Ibid.*: 55-56).

A formação racial interliga práticas discursivas e estrutura social através do trabalho “ideológico” que os autores sintetizam no conceito de “*projectos* raciais”: “*um projecto racial é simultaneamente uma interpretação, representação, ou explicação de dinâmicas raciais, e um esforço para reorganizar e redistribuir recursos ao longo de linhas raciais particulares*. *Projectos* raciais ligam o que a raça *significa* numa prática discursiva particular e os modos através dos quais as estruturas

sociais e experiências de todos os dias são racialmente *organizadas*, baseadas nesse significado” (*Ibid.*: 56) [Passagens em itálico no original].

O entendimento da raça como um processo ou “formação” envolvendo a prática discursiva e a sua normalização na estrutura social através de “projectos” de governação e produção de hegemonia, situa-a, quer na sua produção colonial orientada para a redistribuição de recursos, quer na sua ramificação no quotidiano. Esta polivalência parece-me adequada à realidade colonial cabo-verdiana, formada *através* da realidade da escravatura e composta por grupos demarcados através das fronteiras sobrepostas da raça e da classe social.

Os estudos coloniais contemporâneos têm apontado como a raça representou, a par da classe social, do género e da sexualidade, uma das dimensões de uma produção da diferença cultural que constituiu de modo entrelaçado as identidades, os estatutos sociais e políticos dos sujeitos e grupos habitando metrópoles e colónias. No âmbito dos aparatos de governação e de conhecimento colonial estas fronteiras eram instrumentais para o estabelecimento das distinções entre governantes e governados, para a naturalização das hierarquias sociais, para a organização de regimes de trabalho, para a distribuição de recursos e para manutenção da ordem no quotidiano. Estas fronteiras resultaram de encontros coloniais concretos e foram produzidas de modo complexo através de “tensões” e “lutas” que revelaram a vulnerabilidade de projectos imperiais (cf. Cooper e Stoler 1997).

Se a estruturação das sociedades coloniais e os estatutos vividos no âmbito de impérios assentaram em fronteiras de raça, classe social, género e sexualidade instáveis, negociadas e necessitando de manutenção constante, o domínio da prática cultural quotidiana, e em concreto aquele da cultura expressiva e das suas sociabilidades, terá sido crítico na legitimação, naturalização e contestação dessas demarcações. A *performance* e a participação nas sociabilidades da música e dança enquanto domínios abrangentes de expressividade e de performatividade do corpo foram, na sociedade colonial cabo-verdiana, meios significativos para performatizar as condutas adequadas a essas construções de identidade e desse modo a sua legitimidade. Ao se agregarem à *performance* das fronteiras da identidade e às experiências sociais correspondentes na sociedade colonial cabo-verdiana, a música e a dança não só operaram a ligação e naturalização entre condutas apropriadas e identidades estatutárias, como forneceram um meio poderoso para expor a sua

arbitrariedade e as suas desigualdades, o que me parece avultar na prática de *batuko* e *funaná*.

Este potencial político da música e dança foi comum às sensibilidades e percepções das autoridades administrativas e religiosas da colónia, do governo metropolitano e das elites sociais cabo-verdianas. Como conto expor, a música, os seus actores, estéticas e sociabilidades, constituíram uma preocupação para a governação colonial na metrópole e para o corpo administrativo em Cabo Verde, e foram críticos nas inflexões e lutas que medidas governamentais suscitaram entre a população cabo-verdiana santiaguense. Os diferentes géneros musicais produzidos e circulando no arquipélago participaram centralmente na produção e normalização das categorias sociais necessárias à estabilidade da governação e organizando as relações sociais no quotidiano, suscitando do mesmo modo a sua contestação e negociação. Através da discursividade e actuação em torno dos diferentes géneros do arquipélago se produziram quotidianamente as fronteiras de diferença da raça, do género e da subjectividade definidoras de competências culturais dos seus diferentes actores e normalizadoras das hierarquias, das condutas apropriadas, dos direitos e deveres cabendo aos diferentes sujeitos e grupos sociais.

A música, como alertou Martin Stokes (1994), é frequentemente mobilizada na “propagação de classificações dominantes” (Stokes 1994: 10), uma premissa sublinhada por Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000) nas suas abordagens dos fenómenos da “identidade”, “diferença”, “apropriação” e “representação” emergindo no discurso e em práticas composicionais da música erudita ocidental, ou por Ronald Radano, Philip Bohlman e autores participantes no volume *Music and the Racial Imagination* (2000), nas premissas apresentadas de que a música participa tanto nas “construções estéticas e discursivas da raça” (Radano e Bohlman 2000: 8), quanto a raça define “ontologias da música” (*Ibid.*: 7). A participação da música na constituição de uma “imaginação racial”, defendem Radano e Bohlman, foi especialmente penetrante nos olhares ocidentais racializando uma “metafísica da música africana”, “física” e “corporal”, derivando “de padrões rítmicos observados no Ocidente como ‘complexos’ e de improvisação extensiva que requer a participação de todo o corpo” (*Ibid.*: 6), uma crítica congruente com aquela avançada por Paulla Ebron (2002), especialmente centrada no discurso etnomusicológico sobre as músicas do continente africano.

No contexto cabo-verdiano, diferentes práticas expressivas forneceram critérios de avaliação de “graus de civilidade”, suportando, desse modo, as distinções culturais subjacentes à produção das fronteiras ou categorias da raça – uma linha de argumentação aberta pelo trabalho da antropóloga Ann Laura Stoler (1995, 2010/2002) sobre a relação entre a produção das fronteiras e categorias da raça, o manejo da sexualidade e da intimidade em contextos coloniais. A música constituiu um dos principais terrenos de disputa, de definição e de negociação das identidades culturais e políticas dos sujeitos envolvidos na produção da realidade colonial cabo-verdiana.

Estou interessado em entender a produção da raça através das governamentalidades, discursos coloniais e das suas ramificações nas relações sociais do quotidiano, como resultando do processo, nos termos de Michael Omi e Howard Winant (1994), da produção política entrelaçada da significação racial e da sua naturalização no quotidiano. Procuro incidir especialmente em discursos e práticas políticas concretas que mobilizaram centralmente a música e a dança como parte de um “projecto racial” metropolitano mais alargado dirigido à naturalização das hierarquias raciais envolvendo as populações produtoras dessas práticas expressivas, à definição das suas identidades políticas e à consequente exploração dos seus corpos produtores. Procuro explorar o modo como os legados dessa produção foram, no passado e presente, trabalhados pela população santiaguense na produção das suas identidades diaspóricas racializadas e das suas práticas expressivas.

Como procuro assinalar no terceiro capítulo, na Ilha de Santiago do contexto pós-escravatura do século XIX, *batuko* e as práticas expressivas de *gaita*, *fero* e voz sintetizadas no termo *funaná*, foram formadas através da dinâmica de produção das fronteiras da raça e classe social na sociedade colonial cabo-verdiana. Enquanto extensão das classificações raciais e de classe social moldando os estatutos dos grupos sociais envolvidos em cada uma das práticas expressivas, as diferentes práticas sonoras e performativas do arquipélago foram discursivamente situadas num “continuum racializado” (Fikes 2000) tendo como pólos “Europa” e “África”, “civilização” e “barbárie”. Os enunciados desta construção discursiva radicavam na avaliação de uma constelação de atributos interligados na prática musical, empiricamente reconhecíveis, que se estendiam das sociabilidades em que música e dança tinham lugar, aos instrumentos musicais utilizados, aos materiais musicais e “emaranhados audíveis” (Guilbault 2005) através de práticas sonoras. Esses

enunciados forneciam, nas construções hegemónicas da raça partilhadas no quotidiano, critérios de atribuição de valor estético e de competência cultural, subjacentes à produção e naturalização das classificações raciais. Apesar de todas as práticas deterem uma história e dinâmicas de formação na sociedade crioula cabo-verdiana, as práticas centradas na interpretação de instrumentos de corda e de tecla, como a *morna*, bem como os géneros de proveniência europeia ou do Brasil apropriados no arquipélago, eram pensados como aproximando-se do pólo da “Europa” e como icónicos da civilidade, da superioridade cultural e moral, e as práticas de Santiago eram pensadas enquanto africanas, ou aproximando-se do pólo de “África”, da bárbarie e do atraso civilizacional.

O terreno do cultural, lido à luz do enunciado de uma presumível intimidade entre o “colonizador” português e “colonizado”, constituiu historicamente o principal domínio discursivo legitimando a soberania colonial portuguesa e autorizando (ou pelo menos tornando invisíveis) as hierarquias e desigualdades entre as populações vivendo nas colónias. Desde o início do século XX que a música de Cabo Verde, particularmente a *morna*, se ajustou particularmente a este aparato discursivo para governar, mas foi durante o Estado Novo que o seu lugar neste discurso foi politicamente configurado. Apesar da sua formação e dinâmicas expressivas apontarem para uma multiplicidade de práticas sonoras circulando no Atlântico, a *morna* foi predominantemente entendida enquanto paradigma de uma síntese entre sensibilidades “portuguesas” e “africanas”, onde a primeira se sobreporia. A sua tipologia instrumental, os seus traços sonoros e poéticos, e, de um modo global, os seus estilos interpretativos vocais enquanto expressivos de disposições emocionais, foram associados às características culturais e à natureza essencial das populações de diferentes regiões da metrópole. No contexto do pós-guerra, à medida que o colonialismo formal foi internacionalmente descartado enquanto possibilidade política encarada como legítima para governar, a produção cultural e, especialmente, a música de Cabo Verde, foram crescentemente entendidas pelas autoridades coloniais portuguesas como signos dessa intimidade, e integradas nas narrativas e, especialmente, num conjunto de tecnologias políticas do discurso “luso-tropical”, como a produção fonográfica, as exposições coloniais e digressões de músicos cabo-verdianos na metrópole.

Como procuro interpretar no quarto capítulo, durante este período de crescente governamentalidade do estado metropolitano, enquanto a *morna* foi mobilizada pelo

política colonial como prova de “miscigenação” e de convivência pacífica entre “colonizador” e “colonizado”, as práticas expressivas de Santiago passaram a ser sujeitas a vigilância e punição através de medidas levadas a cabo por missionários congregacionalistas sob o suporte da administração da colónia e do seu corpo policial. A vigilância, acompanhada de detenção e interrogatório de tocadores participando em bailes de *gaita* e *fero*, integrava-se numa linha de actuação biopolítica mais alargada, visando disciplinar a constituição da família e as práticas da sexualidade.

Esta história de conflitos sociais veio a ser discursivamente trabalhada a partir da década de 60 por uma emergente classe nacionalista, e na sua continuidade, pelas políticas culturais dos regimes políticos de partido único do PAIGC (1975-1980) e do PAICV (1981-1991), assim como por jovens músicos santiaguenses, vivendo nas ilhas e na diáspora. O movimento anticolonial liderado por Amílcar Cabral que, a partir de finais da década de 50 travou a luta pela libertação entre a Europa e o continente africano, nomeadamente o território da então Guiné Portuguesa (actualmente Guiné-Bissau), colocou as histórias coloniais da prática cultural, nomeadamente da prática musical, no centro de uma emergente narrativa de nação. Os regimes de partido único instaurados pelo PAIGC e PAICV e as suas políticas culturais nacionalistas, reforçaram a música de Cabo Verde como um dos mais poderosos signos de identidade nacional e diaspórica e como a mais sólida base da soberania cultural dos cabo-verdianos. Os géneros até então exclusivamente associados às populações de Santiago do *batuko* e do *funaná* ocuparam uma posição distintiva neste processo de construção da nação. Arredados das representações de uma cultura nacional nos anos imediatamente sucedendo a Independência Nacional – representações centradas nos géneros e estilos prezados pela elite cultural e política como a *morna* e da *coladera* -, *batuko* e *funaná* vieram a desempenhar um papel unificador na imaginação da nação. Através de práticas sonoras e expressivas assentes num trabalho criativo em torno dos géneros de Santiago e das experiências das suas populações, jovens músicos santiaguenses de perfil urbano e cosmopolita interrogaram as histórias e legados coloniais, especialmente as assimétricas experiências da raça/ classe social entre cabo-verdianos. Esta sensibilidade emergente, expressa na criação de novos estilos de música popular, veio a ser adoptada pela elite cultural e política, e integrada nas políticas culturais nacionalistas, dado o seu potencial de homogeneização de uma cultura nacional e de resolução das fronteiras coloniais da raça e da pertença insular.

Ao discutirem as premissas de alguns dos principais contributos teóricos sobre as nações e os nacionalismos nas ciências sociais, estudiosos da música têm assinalado a centralidade da música e a complexidade do seu papel em processos de construção da nação⁸. No seu trabalho sobre a *música tropical* na Colômbia, o antropólogo Peter Wade (2000) chamou a atenção para a ambivalência das políticas culturais nacionalistas em processos de construção da nação e para a complexidade de posicionamentos de identidade circundando práticas musicais que, apesar da sua aquisição de um estatuto nacional em determinado período do seu trajecto histórico, permaneceram substancialmente ligadas a imaginações e fronteiras de região, de raça, de sexualidade e de etnicidade traçadas em torno de grupos particulares vivendo no território político do estado-nação – uma linha de interrogação que me parece crucial para enquadrar a reflexão em torno das práticas de Santiago entre o período colonial e o presente.

Wade descreve como nas nações da América Latina e do Sul, processos de urbanização, industrialização e integração em circuitos globais de capital, acompanhados da produção de fronteiras de classe social e de um ambiente nacionalista cultural, enquadraram a emergência de géneros nacionais (o tango, na

⁸ Problematizado de modo mais ou menos prioritário, o tema da nação é transversal à literatura dos estudos da música, especialmente àquela da etnomusicologia, de forma especialmente incisiva desde a década de 90 do século XX. A investigação explorou diferentes articulações entre nações, nacionalismos e produção musical ou expressiva: o significado da música na produção de identidades raciais e diaspóricas e as suas relações com as políticas culturais da raça e da nação no Reino Unido (Gilroy 1987); a configuração de políticas culturais estatais na implementação de projectos políticos e relações de poder e etnicidade estatalmente desejadas (Stokes 1994); o papel do capitalismo de impressão na disseminação de repertórios nacionalistas (Sugarman 1999); a relação entre o nacionalismo e o cosmopolitismo enquanto formações sociais e a reorganização do campo da prática cultural na formação do estado-nação pós-colonial (Turino 2000); as tecnologias políticas nacionalistas englobando a prática musical empregues para governar (Guilbault 2007); ou o relevo da produção musical na construção de uma soberania cultural antecedendo uma soberania política (Moorman 2008) (cf. Capítulo 5). Estudiosos como Peter Wade (2000) e Martin Stokes (2001), em particular, procuraram sistematizar as principais direcções descritas pelos estudos da música. Martin Stokes (*Id.*) organizou-as em torno de quatro linhas de investigação: a das “tradições inventadas” e das “comunidades imaginadas”, revelando a “estranheza” de elementos musicais e expressivos reunidos na produção política de géneros ou práticas nacionais; a da formação de estados-nação pós-coloniais; a das migrações de meios rurais para as cidades e a sua implicação, a par de indústrias locais da música, na formação de géneros musicais sincréticos, socialmente entendidos e aceites por diferentes grupos sociais enquanto nacionais; e, finalmente, a de processos de “alterização” e de construção de “outros” “orientalizados” ou “racializados” na constituição de fronteiras internas de identidade e de cidadania de estados-nação na Europa. Como procuro expor acima, Peter Wade (2000) problematiza particularmente as trajectórias de géneros musicais da América Latina e da América do Sul e as suas complexas equações de etnicidade, raça e nação. Centrado no conceito de “folclorização”, o principal tema do texto introdutório ao volume colectivo *Vozes do Povo* (2003), de Salwa Castelo-Branco e de Jorge Feitas-Branco, é o da música e nação no contexto português, do último terço do século XIX à democracia do final do século XX.

Argentina, o samba e maxixe no Brasil, a *danza* em Porto Rico, a *ranchera* no México, o *son* e *rumba* em Cuba) (Wade 2000: 7). O autor apoia-se nas noções de “apropriação” e de “transformação” para transmitir como traços estilísticos de práticas musicais desenvolvidas pelas populações operárias foram trabalhados por uma classe média e pelas elites na produção de novos géneros de estatuto nacional: “De muitas formas estes eram estilos musicais que se desenvolveram nos *barrios* de classe operária de cidades latino-americanas, muitas vezes adaptando estilos europeus e combinando-os com estéticas e ritmos de derivação africana, e que foram então enlaçados pelas classes médias, ‘limpos’, modernizados e tornados símbolos nacionais aceites” (Wade *Ibid.*: 7-8). Wade traduz um padrão abordado na literatura etnomusicológica através do qual “formas sincréticas das classes mais baixas são filtradas em ascensão, adquirindo maior sofisticação musical e tornando-se finalmente apreciadas pelas classes mais altas” (Manuel 1995: 15), eventualmente adquirindo o estatuto de “música nacional” (Wade *Ibid.*: 8). O autor sublinha a natureza sincrética *constitutiva* das práticas subalternas e a impossibilidade de projectar oposições simples entre “local” e “nacional”, entre estes e “global”, ou entre “tradicional” e “moderno”. Práticas locais e subalternas foram criadas através de “complexos processos de troca, de mediação de classe e de apropriação que trabalharam em espaços ambíguos entre campo e cidade, entre classes sociais e, muito frequentemente, entre o nacional e o internacional” (*Id.*).

Aceitando as premissas de Wade e da literatura da etnomusicologia quanto à natureza sincrética ou híbrida das práticas subalternas, que analiso à luz de uma discussão dos conceitos de “crioulização”, “crioulidade” (terceiro capítulo) e “cosmopolitismo” (oitavo capítulo), bem como as asserções quanto à natureza posicional e ambivalente de discursos de identidade nacional por parte das elites culturais e políticas, procuro demonstrar como entre os regimes de governação colonial e do estado nação soberano está em causa algo mais do que o percurso de um género performativo da “localidade” e da subalternidade à aceitação nacional. As transformações políticas e sociais entre o período colonial tardio e o presente transformaram o *funaná* numa prática multiforme, agregando significados, imaginações, discursos e estéticas por vezes relacionados, por vezes divergentes. Apresento duas hipóteses de trabalho sobre esta multiplicidade de estéticas, práticas e sobre os mundos sociais em que emergem. Procuro expor, em primeiro lugar, como o clima de nacionalismo cultural sucedendo a Independência Nacional, aliado, a partir

da década de 90, à integração das músicas de Cabo Verde no segmento de mercado da *world music*, fomentou um conjunto de estéticas de narratividade cultural, que sintetizo no conceito de poética cultural, inspiradas no *funaná*, no *batuko* e nas histórias coloniais das populações camponesas suas produtoras; através dos repertórios criados por jovens músicos como Bulimundo, Norberto Tavares, Os Tubarões, Finaçon, Orlando Pantera, e já durante o período da presente investigação, Princezito, Tcheka, Vadu ou Mayra Andrade, *funaná* e *batuko* enquanto fontes de inspiração adquiriram estatuto nacional e aceitação entre a classe média e a elite cultural e política de Cabo Verde e da sua diáspora, e entre os públicos internacionais da *world music*. Por contraste ao período colonial, *batuko* e *funaná* integraram os mosaicos de gosto de todas as populações insulares e diaspóricas, de acordo com características estilísticas distintivas que terei a oportunidade de explorar, que se aproximam da ideia de “sofisticação musical” lançada por Peter Manuel (1995).

Estas estilizações apropriadas enquanto nacionais coexistiram com interpretações de *batuko* e de *funaná* pelos segmentos da população santiaguense de maior desfavorecimento económico (aquelas que são alvo das estilizações dos músicos urbanos e cosmopolitas, e socialmente consideradas como as suas detentoras originais), quer nas suas formas consideradas “tradicionais” (*tradisson*), reproduzidas como *habitus* familiares e de comunidade, quer em estilos de música popular, por vezes fortemente baseados numa fusão entre características estilísticas destas práticas de participação, e géneros e estilos internacionais de música popular com uma forte componente de sons de síntese electrónica. Para este grupo, vivendo entre o interior rural de Santiago, a grande maioria dos bairros da cidade da Praia e as localizações da diáspora, as governações do período colonial e do nacionalismo cultural e as suas actuações e olhares relativamente à cultura expressiva da ilha cristalizaram em torno da sua *performance* outros sentidos que não os de uma poética cultural da nação.

Como segunda hipótese, defendo então que para este grupo - aquele com quem mais trabalhei etnograficamente -, *funaná* e *batuko* persistem enquanto domínios de autonomia, de reflexão, de expressão e de interpretação culturais, agregando construções de subjectividade, raça, género, bem como de uma identidade diaspórica racializada distintiva, quer em Cabo Verde, quer no território político português. Procuro demonstrar especialmente como os anos de soberania política de Cabo Verde e as políticas de migração entre as ilhas e Portugal não apagaram construções de produção colonial inscritas na memória social dos músicos,

concretamente dos tocadores de *gaita* e de *fero*, e nas suas construções de subjectividade e de masculinidade.

1.4. Governamentalidade e discurso

A análise da raça, nação, género e subjectividade que desenvolvo a partir de uma história e etnografia das práticas expressivas de Santiago, convoca o manuseamento de dois conceitos da obra de Foucault, governamentalidade e discurso, cuja apropriação e aplicação ao contexto de Cabo Verde gostaria de clarificar.

Governamentalidade, um dos conceitos criados pelo autor na sua conceptualização dos “modernos regimes de poder”, tem sido mobilizado em investigação recente como um dos dispositivos teóricos centrais de análises do poder e do político, especialmente em regimes coloniais. Ao traçar a “governamentalidade” (2004/1978), Foucault assinalou a gradual transição na Europa dos séculos XVI e XVIII, entre um modelo baseado na soberania e na disciplina de um soberano com uma relação de “exterioridade” e “transcendência” (*Ibid.*: 285) relativamente a um território, para um modelo assente na governação, em que a população emerge como um “campo de intervenção” e a economia política “como ciência e técnica de intervenção do governo” (*Ibid.*: 303). A “governamentalidade” aponta desse modo para “instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e tácticas que permitem exercer essa forma bem específica, bem complexa de poder que tem como alvo principal a população, como forma mais importante de saber, a economia política, como instrumento técnico essencial, os dispositivos de segurança” (*Id.*). O “governo” e a “governamentalização” dos estados envolveram a emergência de um conjunto de saberes, métodos e técnicas que Foucault designou em vários dos seus textos como “tecnologias políticas” e que, penetrando em múltiplos domínios da vida social, têm como objectivo global o manejo e regulação das populações. A noção de governamentalidade deve ser enquadrada de acordo com uma concepção de poder atravessando a obra do autor, radicada na emergência das “modernas formas de poder”: um “poder disciplinador” exercido no “modo afirmativo”, substituindo a proibição pela produção e pela autorização, e em que as regulações sociais são uma componente da autodisciplina de sujeitos normalizados.

Para Foucault todas as relações sociais são relações de poder, existindo uma “continuidade ascendente e descendente” do “poder” (Foucault 2004/ 1978: 287-288)

nas relações em sociedade. Se “microlutas” são frequentemente comandadas ou induzidas pelos poderes do Estado e por dominações de classe, inversamente, as dominações do Estado só se instituem se assentarem nas relações de poder do quotidiano. Esta articulação designa “uma luta perpétua e multiforme” na qual se entrevêem “possibilidades de resistência” (Foucault 2004/1977: 232) - uma asserção que contrasta com a concepção generalizada da sua obra como veiculando uma visão desumanizada e impessoal do indivíduo e da vida social.

É complexa uma leitura da realidade colonial cabo-verdiana (e, eventualmente, a de outros territórios coloniais do império português) *exclusivamente* à luz das conceptualizações da “governamentalidade” e das “modernas formas de poder” avançadas por Foucault e hoje exploradas por estudiosos trabalhando nas fronteiras entre a antropologia, a história e outras disciplinas do pensamento crítico. Essa complexidade deve-se, sobretudo, ao entrelaçamento de técnicas governamentais aproximadas às governamentalidades que Foucault traçou para a história da Europa e que os autores dos estudos coloniais contemporâneos estenderam às suas leituras de realidades coloniais, e de modelos pré-modernos de soberania que julgo terem caracterizado o exercício do poder formal e os seus efeitos através das relações sociais em Cabo Verde, nomeadamente na Ilha de Santiago, persistindo até ao cessar do colonialismo formal.

Ao articular a sua crítica à governamentalidade enquanto “modernidade colonial”, o historiador Frederick Cooper (2005) defendeu que a transposição das transformações situadas por Foucault na Europa para os territórios coloniais europeus transforma-os em “espaços amorfos no tempo, em agentividade e causalidade” (Cooper 2005: 23). O resultado global de postular uma “governamentalidade colonial” identificada com uma “modernidade colonial” é o de ignorar reais histórias e processos de colonização e defender uma “colonialidade homogeneizada” (*Ibid.*: 26). A análise histórica, defende, suscita várias interrogações relativamente à linha de argumentação dominante nos estudos coloniais: práticas de governamentalização dos territórios coloniais como censos, levantamentos cadastrais e classificações estiveram ausentes da actuação de muitos estados coloniais até ao período final do colonialismo; mais do que enumerar e classificar sujeitos de acordo com diferentes eixos inteligíveis para o estado, os regimes de poder manuseavam noções “reificadas” e colectivizadas de autoridade tradicional - os indivíduos eram governados através de “colectividades”; as punições que, na perspectiva de Foucault, foram suplantadas pela

moderna governamentalidade, persistiram, traduzindo a incapacidade dos regimes de normalizar o exercício do poder e criar um padrão estável de governação - a coerção e o exercício da governação de um “modo negativo” permaneceram marcas da soberania política colonial nos territórios do império britânico e francês na África Ocidental e Oriental no período após a Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*: 143). Para o autor, desse modo, conceber o domínio colonial em termos de governamentalidade obscurece “desvios, reinterpretações e reconfigurações” (*Ibid.*: 49) a que as populações colonizadas sujeitaram os sistemas de poder colonial.

Retratos de abandono governativo da Ilha de Santiago e, por vezes, da colónia de Cabo Verde, desde os primeiros momentos da colonização do território ao período colonial tardio, traçados por cronistas viajantes e cientistas sociais, aproximam aquele contexto a algumas das interrogações lançadas por Cooper. No interior de Santiago “o molde dos tempos e espaços da existência social” (Nugent 2004: 198-199), a definição de “formas legítimas de identidade, subjectividade e possibilidades de vida” (Corrigan e Sayer 1985, in Nugent 2004: 199) tradicionalmente desempenhados pelos aparatos institucionais dos estados, foram substancialmente preenchidos por párocos da igreja católica. Atendendo de modo restrito às relações sociais na Ilha de Santiago, o governo da metrópole parece ter intervindo minimalmente na regulação da vida das populações. Durante o período em que os estudos coloniais contemporâneos situam a emergência das modernas formas de poder no âmbito dos estados coloniais, a literatura sobre Cabo Verde (cf. Amaral 1964; Carreira 1972, 1977; Monteiro Júnior 1974; Lobban Jr. 1995) assinala o reforço de uma organização social pré-moderna. Crises ambientais cíclicas tornaram a população camponesa de Santiago dependente, após a abolição formal da escravatura, do regime feudal do “morgadio”, bem como do trabalho contratado para as roças de São Tomé e Príncipe, à semelhança de outras populações do império.

Ambos os regimes eram acompanhados de formas de punição e de coerção, mas o trabalho contratado, em especial, era configurado legalmente, como revela Kesha Fikes (2000), de um modo coagido e manejado como solução para a sobrevivência das populações. O manejo das mobilidades espaciais pelo estado colonial metropolitano enquanto modo de aceder a corpos produtores, vigiado por um aparelho administrativo e burocrático nas colónias, parece ter sido uma das principais zonas de governamentalidade afectando os cabo-verdianos e o seu estatuto ambivalente no império. Apesar de deterem legalmente o estatuto de cidadãos

portugueses, na prática os direitos associados a essa cidadania, a começar pelos destinos de viagem e regimes de trabalho disponíveis, eram politicamente manejados e selectivamente aplicados. Enquanto que membros da “elite portuguesa cabo-verdiana” (Batalha 2004) recebiam educação liceal e superior na metrópole para assumirem cargos no aparelho administrativo colonial enquanto “grupo colonial intermediário” (Batalha *Ibid.*) ou se tornavam empreendedores económicos nas várias localizações do império (Fikes 2009), a população camponesa, especialmente a de Santiago, foi até ao final da década de 60 exclusivamente recrutada para o trabalho contratado em São Tomé e Príncipe, de acordo com um estatuto aproximado ao de “indígenas” de outros territórios coloniais. A coexistência de discursos de inclusão e de práticas de exclusão característica de outros impérios pontuou a construção política dos cabo-verdianos.

De um modo global, ao produzir conhecimento sobre aqueles que procura governar através de censos, relatórios ou estudos nas disciplinas das ciências sociais, ao criar categorias sociais e legais regulando as possibilidades de vida das populações, ao implementar medidas de saúde pública e de produção do espaço, ao estabelecer programas de ensino e de educação formal, o governo metropolitano inscreve-se no período colonial tardio do século XX em linhas modernas de actuação governamental testadas em territórios de outros impérios, que se reforçaram à medida que o Estado português se confrontou com crescente pressão internacional para abdicar dos seus territórios coloniais e os movimentos nacionalistas anticoloniais emergiram.

Uma dimensão central na conceptualização de “poder” formulada por Michel Foucault diz respeito à noção de “discurso” enquanto chave de acesso às relações entre a “linguagem”, o “conhecimento” e o “poder”. Tradutora do que chamou de “interface do poder e do saber” (Foucault 2004/ 1977: 229), a noção de discurso refere-se a “produções de verdade” que “não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder” (*Id.*). Para Foucault “discursos” são “práticas que sistematicamente formam os objectos sobre os quais falam” (Foucault 2002/ 1969: 54). Os discursos são regidos por regras, sistemas e procedimentos de “controlo”, “selecção”, “organização” e “redistribuição” que “têm por papel conjurar-lhe os poderes e os perigos, dominar-lhe o acontecimento aleatório (...)” (Foucault 2004/ 1971: 10-11). Tais sistemas formam o que designou como a “ordem do discurso” (*Id.*), o território conceptual de formação e reprodução do próprio conhecimento: “o terreno em que se decide o que conta como facto em assuntos sob consideração, em

que se determina qual o modo de compreensão melhor ajustado ao entendimento de factos desse modo constituídos” (White 1987: 3, in Loomba 1998: 39). Discursos organizam deste modo formas convencionais de conhecer o mundo e uma rede de relações de poder entre aqueles que empreendem o conhecimento (Rapport 2000: 120).

Nos textos em que Foucault estabelece a noção de “discurso”, o indivíduo não surge como uma entidade livre, autónoma, produtora de significados através da palavra. É antes “falado” através da linguagem, inscreve-se em e apreende a realidade através de discursos que o precedem. Apesar do espaço que concede às relações entre a linguagem e o poder, centrais para a antropologia e para a compreensão de formações culturais, a sua visão de “discurso” não parece salvaguardar espaço às agentividades de indivíduos e grupos sociais, ao modo como criativamente reelaboram, inflectem, invertem discursos recebidos ou colocados a circular⁹.

Esta questão é especialmente premente para a problemática das concepções de “pessoa” e de “subjectividade” na antropologia cultural e na etnomusicologia. Reconhecendo o potencial de processos sociais, políticos e económicos alargados na definição da subjectividade em qualquer tempo ou espaço, e identificando a relação entre o poder e a subjectividade como crítica para o entendimento do sujeito, perspectivas antropológicas recentes (cf. Ortner 2006; Biehl, Goodman e Kleinman 2007) demarcaram-se da abordagem ao sujeito como configurada pelo pensamento pós-estruturalista profundamente influenciado por Foucault (por exemplo, nos estudos feministas, literários e/ ou subalternos e na antropologia cultural). A concepção do sujeito como um produto de regimes discursivos alargados que constroem as localizações, posições e identidades que ocupa, conflitua com as agentividades que os antropólogos observam em seres sociais concretos através das suas etnografias e com as “estruturas de pensamento, sentimento, reflexão, e semelhantes, que tornam os seres sociais sempre mais do que os ocupantes de posições particulares e os detentores de identidades particulares” (Ortner 2006: 47).

Questionando as premissas de Foucault, o antropólogo Nigel Rapport (2000) sublinhou o “uso e interpretação individuais” como críticos para uma noção

⁹ Esta crítica aplica-se especialmente às visões sobre a produção de sujeitos coloniais nos estudos literários inspiradas no pós-colonialismo, baseadas numa interpretação literal ou exclusiva da noção de Foucault de “discurso”. Esta tendência foi apontada por Nicholas Thomas (1994), Ann Laura Stoler (1995), Frederick Cooper e A.L. Stoler (1997) e, nos estudos da música em particular, por Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000).

antropológica de discurso: “porque é a agentividade de cada indivíduo que é sempre responsável por animar o discurso de *significado* [itálico meu] (e desse modo mantendo o seu papel como o processo sintetizador maior da vida social), sem o qual o discurso permaneceria um assunto cultural inerte” (Rapport 2000: 123). Discursos convencionais fornecem meios de expressão, mas não determinam o que se quer dizer: “é o indivíduo que anima os discursos preenchendo-os de significado pessoal no contexto das suas próprias perspectivas sobre a vida, usando-os para construir e expressar uma construção pessoal do mundo, um mundo de linguagem original possível, um sentido particular para ele num tempo particular” (*Ibid.*: 124). Neste processo, para Rapport aproximado à noção de “jogo de linguagem” de Wittgenstein, oradores e ouvintes individuais desvinculam-se de papéis convencionais que lhes são atribuídos, as chamadas “posições” ou “sítios discursivos”, afastam-se de rotinas sociais e reflectem sobre elas ironicamente. Constroem sentido em torno dessas rotinas, subvertendo os seus efeitos totalizadores, adoptando posições cognitivas além do determinismo dessas rotinas (*Id.*). A “ironia” e a apropriação de posições discursivas dominantes em dinâmicas de produção de sentido sempre inacabadas, constituem, a meu ver, processos centrais para entender quer as estéticas vernaculares da cultura expressiva quer as formações de identidade subalternas santiaguenses entre os momentos colonial e pós-colonial, como procuro demonstrar no segundo e sétimo capítulos.

Um discurso colonial produzido entre metrópole e colónia, normalizado por agentes da política colonial e populações nas ilhas, construindo a população *badiu* como “preta”, não “civilizada”, violenta e sexualmente desregrada, foi apropriado por cabo-verdianos santiaguenses a partir de um reposicionamento dos seus eixos dominantes de raça, classe social, género e sexualidade, transformados em atributos identitários “positivos”. O reposicionamento de enunciados dominantes é especialmente visível nas construções de masculinidade que rodeiam a prática do *funaná*.

1.5. Diáspora, transnacionalismo e cosmopolitismos discrepantes na produção das práticas expressivas de Cabo Verde

A investigação fundamenta-se numa experiência de terreno multisituada, acontecendo, acima de tudo, na Cidade da Praia, nomeadamente no bairro de Eugénio

Lima, nas localidades do interior de Santiago (ambas entre Abril e Dezembro de 2003), bem como na Área Metropolitana de Lisboa, um dos principais centros da migração cabo-verdiana e santiaguense (entre Abril de 2004 e Agosto de 2009). Apesar de serem estes os seus principais pontos de desenvolvimento, o conhecimento apresentado assenta igualmente em experiências de terreno mais curtas na Ilha de São Vicente (entre Agosto e Outubro de 2003) e em Paris (duas semanas em Março de 2004), cidade onde realizei entrevistas com editores discográficos do mercado da *world music*.

O trabalho desenvolvido com Dju di Mana constitui o fio condutor de abordagem a um domínio de produção da cultura expressiva marcado pela acentuada mobilidade e circulação de expressões culturais e dos seus intérpretes. A relação que desenvolvi com Dju, marcada pela escuta, pelo olhar e pela discussão em torno do som, texto e movimento enquanto dimensões culturalmente significativas, num idioma de sociabilidade masculina que aprofundarei, em que o humor e a oralidade podem ser concebidos como práticas expressivas quotidianas centrais (Fox 2004), fornece a narrativa dominante de uma etnografia realizada entre a Ilha de Santiago e Lisboa. Outras narrativas de trabalho de terreno são, no entanto, convocadas ao longo da tese, na tentativa de capturar uma multiplicidade de vozes, de experiências e de formas de actuação convocadas pela cultura expressiva cabo-verdiana. Procuro discutir o estatuto destas diferentes vozes no segundo capítulo.

Um dos traços que confere identidades disciplinares à antropologia cultural e à etnomusicologia no quadro das ciências sociais é a possibilidade, aberta pelas suas metodologias dominantes, de construção de intimidade com um determinado universo ou realidade social. À etnografia associada ao trabalho de terreno atribui-se a capacidade de gerar uma proximidade (física, sensorial, intelectual e emocional) relativamente aos seus objectos que sustenta o carácter original das disciplinas que se baseiam metodologicamente nela. Defendo ser esta experiência individualizada, acontecendo num tempo e espaço circunscritos, compreendendo sentidos e interrogações que resultam do confronto do investigador com pessoas e realidades concretas, que deve sustentar o conhecimento produzido. Este posicionamento, implicando o que George Marcus entende como “a capacidade da etnografia construir argumentos, fornecendo os seus próprios contextos de significado” (Marcus 1998b: 14), permite romper com categorias preexistentes sobre os sujeitos ou as realidades em estudo, possibilitando a produção de novos objectos de conhecimento.

O autor preconiza um “imaginário multisituado de pesquisa etnográfica” que, evitando ceder à sobredeterminação da teoria existente e das “grandes narrativas históricas” - um conjunto de discursos contextualizadores que reduzem o poder conceptual da etnografia, moldando significativamente as direcções da investigação -, compreenda argumentos e significados produzidos no quadro do próprio trabalho etnográfico (Marcus 1998b: 13). O potencial de “descoberta” implícito na etnografia, nomeadamente numa que corresponda ao seu projecto de etnografia multilocal ou multisituada, reside na capacidade de estabelecer “relações, ligações, culturas de ligação, associação e circulação” (Marcus 1998b: 14).

Correndo o risco da dispersão ou da menor coesão conceptual, a presente investigação responde a um conjunto heterogéneo de problemas lançados pelas práticas expressivas que estiveram no centro da minha experiência etnográfica. Não procurando reduzir ou apagar os principais temas que o conhecimento de intérpretes e de expressões culturais me convocaram, procuro tratá-los de forma interligada, de acordo com a premissa de que a sua abordagem num mesmo quadro analítico faculta dimensões centrais à experiência da cultura expressiva em Cabo Verde e na sua diáspora.

Desse modo, como espero demonstrar, constelações de poder, modos de actuação transnacionais e estratégias de mobilidade espacial envolvendo a cultura expressiva, configurações de raça, género e nação, leituras da história e os processos de imaginação envolvidos na permanente renovação de práticas culturais concebidas como “tradições” e na configuração de formações de identidade (Hall 1990, 1999), adquirem para mim um nexu à luz do conjunto de práticas, discursos e imaginações sobre a cultura expressiva que me foram suscitadas em conversas informais, entrevistas, observações de contextos de *performance* ou escuta de músicas gravadas. A estratégia implícita na construção do objecto parte, então, das experiências da som, da palavra e do movimento corporal para a delimitação de um texto etnográfico e etnomusicológico que tem em conta a multiplicidade de temas que se desenham na sua prática e nas formas de pensamento que a circundam. O trajecto realizado é o do terreno à teoria e não o oposto.

Ao acompanhar as mobilidades transnacionais de Dju, bem como de outros músicos e tocadores que conheci durante o trabalho de terreno em Cabo Verde e que reencontrei em Portugal na sequência de concertos dados no país ou após concretizarem projectos longamente adiados de emigração, testemunhei algo implícito

no desenho inicial da pesquisa e permanentemente confirmado através dos materiais etnográficos até então reunidos: a centralidade da emigração entre os cabo-verdianos e o relevo, tanto no passado quanto no presente, dos elos e das relações sociais envolvendo conjuntamente migrantes e populações vivendo no arquipélago na produção da cultura expressiva.

Na linha dos estudos recentes do transnacionalismo migrante¹⁰, pareceu-me prioritário situar a produção de práticas expressivas de Cabo Verde num “campo social transnacional” (Basch, Glick Schiller e Szanton Blanc 1994), não postulando um tratamento segmentado entre o arquipélago e os territórios destino das suas migrações (em divergência com perspectivas tradicionais da migração e, particularmente, da música e migração [cf. Stokes 2001]), mas entendendo-os como “um só campo de actuação social” (*Id.*). Do mesmo modo, ao historicizar as práticas expressivas de Cabo Verde e os elos transnacionais que as acompanharam, argumento, na linha dos estudos coloniais contemporâneos, a prioridade de enquadrar num mesmo campo analítico “metrópole” e “colónia”, “colonizador” e “colonizado” (Cooper e Stoler 1997), fronteiras de uma “gramática da diferença” instável e em permanente definição, caracterizando a ordem colonial e as “tensões do império” (*Id.*). As ferramentas dos estudos do transnacionalismo, em especial a possibilidade de conceber este espaço como um campo social, *sonoro* e *expressivo*, transnacional, possibilitam enfatizar duas dimensões subjacentes à produção de práticas expressivas entre Cabo Verde e os seus centros de diáspora menos visíveis na literatura internacional centrada na música, migração e diáspora.

¹⁰ Apesar do termo ter aceções abertas na literatura das ciências sociais que participam da história de emergência do conceito - nomeadamente filiadas em noções pós-modernas de “espaço” e nas conceptualizações pioneiras de noções de “lugar” e de “espaço” por antropólogos como Roger Rouse (2002/1991), Akhil Gupta e James Ferguson (1997b/ 1992) ou Arjun Appadurai (1997/1995) -, para os estudiosos das migrações o transnacionalismo designa globalmente os “processos através dos quais imigrantes forjam e sustêm relações sociais multiniveladas que unem as suas sociedades de origem e de fixação” (Basch, Glick Schiller e Szanton Blanc 1994: 6) ou “uma série de relações económicas, socioculturais e políticas práticas e discursivas que transcendem a jurisdição territorialmente unificada do estado-nação” (Guarnizo 1997: 9, in Levitt 2001: 6). Na perspectiva dos estudos do transnacionalismo, os imigrantes “constroem campos sociais que atravessam fronteiras políticas, geográficas e culturais”, através dos quais “desenvolvem e mantêm relações familiares, económicas, sociais, organizacionais, religiosas e políticas (...)” (Basch, Glick Schiller e Szanton Blanc 1994: *Id.*). Não constituindo uma realidade nova na história das migrações, reconhece-se que o desenvolvimento contemporâneo de meios e tecnologias de transporte e de comunicação electrónica, intensificaram e aceleraram o estabelecimento de laços entre migrantes e territórios de origem (Foner 1997, Portes 2004), o que foi sublinhado pela abordagem histórica da migração cabo-verdiana desenvolvida por Deirdre Meintel (2002).

A primeira é uma dimensão prática e prende-se com as agentividades e estratégias envolvendo em *simultaneidade* populações migrantes e populações vivendo no arquipélago no sentido de reproduzirem práticas culturais ou *habitus* centrais para as suas experiências, para a sua memória e para as suas identidades. Esta dimensão compreende os elos, as redes sociais, bem como as estratégias de mobilização de meios de produção da cultura expressiva e da música, no sentido da sua (re)produção, mercadorização e circulação entre cabo-verdianos vivendo em diferentes pontos do globo. Os elos compreendidos neste campo social transnacional, suportados por relações sociais entre migrantes e populações que vivem no arquipélago, moldam as principais *modalidades* de produção da cultura expressiva: os projectos de gravação e edição de fonogramas comerciais; a realização de concertos; os diferentes tipos de mobilidade de músicos que gravações e *performances* envolvem; a transacção e circulação de bens e de mercadorias que permitem a reprodução da cultura expressiva através das redes do parentesco, da amizade e de comunidades locais, como as dos bairros e zonas da AML, e que traduzem o seu significado para os cabo-verdianos, como fonogramas comerciais, tecnologias de reprodução de som ou instrumentos musicais.

A segunda dimensão prende-se com a incidência deste espaço transnacional de circulações e de trocas culturais na definição das práticas expressivas e de processos criativos. Acentuo tratar-se de um campo sonoro e expressivo, uma vez que delimita um conjunto de materiais culturais, de práticas sonoras e expressivas, partilhado e continuamente (re)criado por músicos e, de um modo global, por populações vivendo nas ilhas e nos centros de diáspora. Formado por circulações e trocas que interligam os diferentes centros de diáspora, bem como estes e o arquipélago, e que implicam configurações diferenciadas ocorrendo em simultâneo num dado momento histórico, este campo transnacional de possibilidades sonoras e expressivas parece-me operativo para compreender a selecção de materiais musicais e expressivos subjacente às formas de criatividade cultural de músicos, nomeadamente a sua apropriação de práticas expressivas associadas a outras formações culturais, a outras “tradições” nacionais ou transnacionais que participam da sua experiência social – processos que marcam as dinâmicas expressivas das expressões culturais que os cabo-verdianos consideram como as suas “tradições.” Contemporaneamente, o uso de tecnologias e meios de produção da música electrónicos e digitais descentralizados, comumente abarcados pelos estudiosos da música popular e das tecnologias no conceito de

micromedia (cf. Manuel 2001), de utilização prática e menos onerosa do que aqueles que caracterizaram as práticas de mercadorização da indústria fonográfica ao longo de parte substancial do século XX, bem como a transversalidade da acção da indústria internacional da música, amplificou a velocidade e a densidade de circulação de materiais sonoros e práticas expressivas neste campo sonoro e expressivo transnacional.

Em simultâneo, a produção discursiva em torno do conceito de “diáspora” parece-me capturar dimensões sociais, emocionais e intelectuais subjacentes à experiência da cultura expressiva que se situam nas margens da problemática do “transnacionalismo.” O termo “diáspora” (criado na Grécia Antiga para designar os movimentos de colonização e migração de gregos em territórios de sua soberania) foi até recentemente utilizado para traduzir uma experiência de “dispersão forçada” e de “exílio” de populações divididas entre, pelo menos, dois territórios geográficos, mas mantendo fortes vínculos de “emoção” e “lealdade” ao território de origem, desenvolvendo um sentimento de “co-etnicidade”, bem como a crença na sua não aceitação no exterior, acompanhados de projectos de “retorno”, de “manutenção”, de “restauro” ou “mitificação” do território de origem, entre outros elos emocionais relativamente a um território considerado como “terra” ou “casa” (Clifford 1997, Cohen 1997, Vertovec e Cohen 1999). As tradições judaicas de pensamento foram decisivas no estabelecimento do perfil conceptual do termo, sublinhando o carácter forçado ou coercivo de abandono de um território de origem, determinado por um evento histórico traumático. Nessa linha de pensamento, a apropriação do termo por intelectuais negros postulando uma “diáspora negra” ou “africana” filiou-se nas experiências da escravatura, do racismo e da exclusão racial na modernidade, envolvendo populações negras (cf. Gilroy 1993). De um modo global, a apropriação do termo por “comunidades” distintas em momentos históricos diferentes (arménia, russa, chinesa ou africana), bem como a generalização de uma “linguagem diaspórica” (Clifford 1997) que transformou o termo num substituto ou complemento de outras categorias correntemente utilizadas para classificar populações deslocadas (“minorias étnica e racial”, “refugiado”, “expatriado”, “imigrante”, entre outras), conferiram novos sentidos ao termo, gerando a necessidade de definição e reequacionamento por parte dos estudiosos.

Partindo de diferentes histórias de mobilidade, apropriações culturais e novas tradições intelectuais geradas em torno da “diáspora”, Robin Cohen (1997) defendeu

a necessidade de “transcender a tradição judaica”, propondo tipos de diáspora não mutuamente exclusivos: “diásporas de “vítimas”, configuradas por eventos traumáticos ou catastróficos conduzindo à dispersão forçada; “laborais”, motivadas pela busca de trabalho; “imperiais”, associadas a ambições coloniais; “comerciais”, ligadas a propósitos económicos; e “culturais”, exclusivamente predicadas em elos de imaginação e de desejo que organizam identidades, práticas expressivas e artísticas¹¹.

No caso de Cabo Verde, a centralidade da imaginação da nação ou “terra” (*tera*), sustentada num sentimento de co-etnicidade e pertença comum a um território de origem, bem como a dispersão dos cabo-verdianos e seus descendentes concebida enquanto causa de “sofrimento” colectivo – dados que emergiram fortemente ao longo do trabalho de terreno em Santiago e na Área Metropolitana de Lisboa –, ajustam-se ao leque de sentidos genericamente agregados ao conceito de “diáspora.” O termo parece-me traduzir igualmente o trabalho da imaginação e da memória, os idiomas de sentimento e de conceptualização culturalmente desenvolvidos em torno das consequências disjuntivas da migração, da separação de um lugar de origem e ou de entes próximos (frequentemente resumidos na palavra *sodade* ou *sodadi*) que envolvem centralmente a experiência da cultura expressiva e a criação das suas estéticas por cabo-verdianos. Nesse sentido, e além do âmbito de significados apontado, ao utilizar o termo “diáspora” relativamente à cultura expressiva procuro explorar o modo como a experiência da migração foi e é permanentemente construída e interrogada através de práticas expressivas, concretamente das suas dimensões sonora, oral, textual e cinética, e das sociabilidades constituídas em seu redor, quer em Cabo Verde, quer em Portugal. Como defenderei, as práticas expressivas, em especial as suas dimensões textuais, sonoras e corporais, forneceram historicamente os meios para organizar sentido em torno da experiência da migração e um importante meio para imaginar a nação (Anderson 1983) ou “terra” - a partir de Cabo Verde,

¹¹ Mais recentemente, Vertovec e Cohen (1999), com base em premissas emanando da literatura recente menos centrada nas causas da dispersão, distinguiram “diáspora” enquanto “forma social” definida por relações sociais, por orientações políticas e estratégias económicas; enquanto um “tipo de consciência” de natureza dupla ou paradoxal, negativamente constituído por experiências de discriminação e exclusão, e positivamente formado pela identificação com uma herança histórica, forças políticas e culturais globais; e enquanto “modo de produção cultural” gerador de estilos, práticas e mercadorias culturais híbridas e sincréticas. A literatura problematizando as relações entre a música e a “diáspora” tem sido - acompanhando as propostas de classificação apresentadas - fortemente marcada pelas concepções de “diáspora cultural” ou como “modo de produção cultural” assentes no contributo teórico de autores inscrevendo-se na tradição britânica dos *cultural studies* como Stuart Hall (1990, 1992a, 1999) ou Paul Gilroy (1987, 1993). Nas concepções de “diáspora”, de “identidades” e “estéticas” de “diáspora” formuladas por estes autores, as práticas expressivas, em especial a música, desempenham um papel central.

abarcando aqueles que estão no exterior e figurando lugares fisicamente distantes, mas conceptualmente familiares e integrando uma mesma geografia emocional e prática; no exterior, traçando narrativas de desejo e de pertença a uma “terra” deixada para trás. Estes eixos que participam centralmente da órbita de sentidos de uma “diáspora” tornam-se especialmente visíveis e *audíveis* no caso das migrações laborais cabo-verdianas santiaguenses, historicamente atravessadas por fracturas de “raça” e classe social, cujas migrações para São Tomé Príncipe (entre as décadas de 30 e de 70) e para Portugal (entre finais da década de 60 e o presente), designa(ram) posições de subalternidade e de marginalidade, quer em Cabo Verde (no passado colonial), quer, sobretudo, no exterior.

É deste modo interligado que utilizo as noções de transnacionalismo e de diáspora. Ao confrontar ambos os conceitos, Peggy Levitt (2001) defendeu que “as comunidades transnacionais são os blocos de construção de diásporas, que podem ou não ter lugar” (Levitt 2001: 15). Para a autora, diásporas são formadas por comunidades transnacionais mantendo ligações concretas ou imaginadas com um território de origem, materializando-se quando uma “ficção de congregação” emerge e quando um “sentimento de pertença comum a um território de origem” é partilhado (*Ibid.*). Na literatura da migração cabo-verdiana, o sociólogo Pedro Góis (2006) abordou igualmente as fronteiras entre ambas as realidades conceptuais. Salvaguardando que a história da migração cabo-verdiana pode ser aproximada à noção de “diáspora de trabalho” esboçada por Robin Cohen (1997), o autor sublinhou que a realidade das relações estabelecidas entre migrantes cabo-verdianos e o seu território de origem é mais ajustada à noção de “comunidade transnacional” e ao seu tratamento de acordo com a problemática do transnacionalismo (Góis 2006: 41).

Apesar do uso do termo “diáspora” relativamente à história das migrações cabo-verdianas se circunscrever à elite social e intelectual e às instituições estatais regulando as políticas da emigração no país, e apesar de existir um idioma cultural para designar, no quotidiano, a dispersão de cabo-verdianos no globo - centrado na ideia de “emigração”¹² -, a noção de diáspora, nomeadamente as formas de sentimento, de ansiedade e de desejo que circunscreve, parece-me fundamental para

¹² Esse idioma é sobretudo organizado em torno de termos como os de *emigrasson* (emigração), *migrasson* (migração), *imbarkasson* (embarque), *emigranti* (emigrante) ou *imbarkadu* (embarcado), mas inclui outros termos significativos para os cabo-verdianos, especialmente presentes em letras de canções, como *dispidida* (despedida), *partida*, *hora di bai* (hora de ir embora ou hora da partida).

compreender as estéticas dos géneros expressivos de Cabo Verde e as formações de identidade cultural daqueles que os produzem.

As práticas de viagem de Dju, a sua actuação implicando redes sociais transnacionais estabelecidas entre Cabo Verde, Portugal e os Estados Unidos, sublinharam o relevo de um estudo sobre a interligação entre a produção da cultura expressiva, a diáspora, bem como as constelações de poder que a envolveram historicamente e envolvem no presente. As suas mobilidades, que acompanhei desde o ano de 2004, lançaram uma nova realidade empírica, bem como uma nova localização para o seu estudo.

Constituindo uma alternativa à abordagem de reconstrução das redes sociais compreendidas na produção da cultura expressiva com que iniciara a investigação - com todos os riscos de estaticidade e holismo que envolveria -, a relação com Di Mana posicionou-me, enquanto etnógrafo, no centro, ou para ser mais preciso, num dos pontos dessas redes transnacionais. Em vez de procurar entender a sua organização e funcionamento reconfigurando, enquanto observador, os depoimentos dos actores que nelas participam, a etnografia permitiu que assistisse à formulação de práticas e de “lógicas culturais” que presidem à sua construção e fortalecimento (Ong 1999). Não só pude testemunhá-las como eu e o meu trabalho de investigação, participámos do seu estratégico entretecimento.

Através de uma história e etnografia que procura reflectir sobre as mobilidades transnacionais dos músicos que participaram da minha experiência etnográfica, procuro posicionar as práticas expressivas de populações santiaguenses, em especial o *funaná*, num campo social, sonoro e expressivo transnacional. Numa perspectiva histórica, descrevo como a migração para São Tomé e Príncipe entre as décadas de 40 e de 70 do século XX, e a migração para Portugal, entre finais da década de 60 e o presente, não só facultaram os meios materiais para o reforço de práticas expressivas santiaguenses através de uma economia expressiva transnacional, como dotaram cabo-verdianos santiaguenses de meios expressivos para reflectir ou interrogar a experiência da “diáspora.”

No que respeita a migração para Portugal, nomeadamente para a Área Metropolitana de Lisboa, procuro descrever as dinâmicas de formação de um campo transnacional, sonoro e expressivo, especialmente vocacionado para a mercadorização da música, para a gravação de fonogramas, a sua edição e circulação. Procuro analisar de que modo migrantes e populações vivendo no arquipélago - particularmente como

músicos migrantes e músicos vivendo em Cabo Verde, mas necessitando das redes formadas por migrantes no exterior para gravarem fonogramas comerciais - participaram conjuntamente no movimento de renovação do *funaná* no período sucedendo a Independência Nacional (1975).

Na etnografia que organizo, procuro, acima de tudo, indagar como Dju e outros músicos próximos à minha experiência etnográfica, circulam nesse campo transnacional, qual o lugar dessas mobilidades nas estratégias socioeconómicas que tecem em torno da sua prática musical e em que medida essas mobilidades moldam as suas práticas expressivas e as suas noções de “tradição” (capítulo oito). As suas práticas de viagem, não sendo perfeitamente ajustáveis às principais categorias dos estudos das migrações – a de locais “sedentários” e a de migrantes ou “transmigrantes,” que têm a sua mobilidade garantida – carecem de debate. Salvaguardo que essa abordagem se organiza em uma, de entre outras possíveis histórias configurando a produção dos géneros expressivos de Cabo Verde.

Embora enquadre a produção transnacional da música de Cabo Verde num campo social, sonoro e expressivo, transnacional que envolve além de músicos e públicos diferenciados, um conjunto de actores como editores fonográficos, meios de comunicação social (estações e programas de televisão e de rádio, publicações periódicas, portais de *internet*), instituições de política cultural e agentes de produção de espectáculos - cujas agentividades se configuram em torno das mercadorias de uma indústria cultural, sobretudo de fonogramas comerciais e *performances* em espaços públicos -, não constitui uma prioridade da investigação avaliar as suas múltiplas articulações ou funcionamento. Não excluindo a intervenção destes agentes na configuração das práticas, significados, discursos, estilos musicais e estratégias de músicos, o estudo de práticas expressivas, transnacionalismo e diáspora que preconizo apoia-se em observação etnográfica realizada nos contextos de reprodução social das práticas expressivas, nomeadamente nas redes sociais masculinas de parentesco e amizade do *funaná* dos tocadores de *gaita* e ferro e, de um modo global, dos músicos envolvidos na produção deste género performativo, entre Santiago e Lisboa.

Uma heterogeneidade de formas de circulação e de habitação de músicos no espaço transnacional formado entre Cabo Verde e os seus centros de diáspora, ou nos circuitos estabelecidos pela indústria internacional da música, tem desencadeado uma multiplicidade de estéticas musicais e de processos criativos, que representam o que a etnomusicóloga Jocelyne Guilbault (2005, 2007) designou enquanto diferentes

“emaranhados audíveis,” um termo que sublinha as múltiplas práticas musicais e sonoridades que se intersectam nas expressões musicais contemporâneas, nomeadamente as ressonâncias afectivas que criam para indivíduos e grupos: “enquanto analítica crítica, emaranhados audíveis antecipam sonoramente¹³ sítios, momentos e modos de enunciação articulados através de práticas musicais. Desse modo, longe de serem ‘meramente musicais,’ os emaranhados audíveis organizam relações sociais, expressões culturais e formações políticas” (Guilbault 2005: 40-41).

Numa linha de argumentação que associa igualmente configurações cosmopolitas e formações sociais e políticas, James Clifford (1997), ao abordar a diversidade de práticas de “viagem” e de estatutos de populações “viajantes” na modernidade, defendeu a necessidade de conceber histórias e etnografias em torno de “cosmopolitismos discrepantes”: configurações culturais produzidas por condições ou “compulsões” de mobilidade espacial diversas, resultando de “histórias económicas, políticas e culturais específicas, por vezes violentas, de interacção cultural” (Clifford 1997: 36).

Atendendo à diversidade de géneros expressivos que participam da experiência social dos cabo-verdianos, à complexidade de trocas estilísticas que, nos seus processos criativos, os músicos promovem entre diferentes géneros e estilos, e à multiplicidade de materiais expressivos associados a outros contextos culturais que confluem na permanente renovação destas expressões, julgo ser prioritário enquadrar as configurações “cosmopolitas discrepantes” de cada uma das práticas expressivas produzidas entre Cabo Verde e a sua diáspora de acordo com histórias de diálogo intercultural e formações de “raça”, classe social, nacionalidade e género particulares, mapeando desse modo os seus “emaranhados audíveis”.

Procuo construir uma história e etnografia em torno das práticas expressivas centralmente associadas à experiência social de cabo-verdianos santiaguenses, concretamente o *funaná*, os seus vários estilos e as suas relações com o *batuko*, o *samba*, a *mazurca*, a *morna*, a *coladera* e outros géneros formando as “estéticas de diáspora” (Mercer 1994, Hall 1999) participando das suas histórias, como o *zouk*

¹³ Traduzo o termo *foresound* por “antecipar sonoramente.” Através da palavra, a autora cria um jogo de linguagem com o verbo *foresee* (prever), substituindo o sentido da visão (*to see*) pelo da audição (*to sound*). A expressão “antecipar sonoramente” pareceu-me mais ajustada para transmitir a ideia de um universo sonoro que torna previamente audíveis formações culturais mais alargadas, como está implícito no conceito de “emaranhados audíveis.”

formado entre as Antilhas e Paris ou géneros urbanos da África Ocidental como o *soukouss* do Congo.

Nos contextos de intimidade do parentesco, da amizade e das redes sociais entre tocadores e músicos que definiram significativamente a minha experiência etnográfica, pareceu-me prioritário trabalhar o modo como constelações de poder actuaram historicamente e actuam no presente sobre práticas expressivas e sobre as subjectividades de músicos e daqueles que participam em eventos performativos, desencadeando agentividades individuais, sociais e expressivas através das quais estéticas e identidades culturais se articulam, compreendendo configurações de “raça”, classe social, nacionalidade e género distintivas. Procuro, deste modo, posicionar as práticas expressivas, a diáspora e modos de actuação transnacionais em relações de poder que designam fronteiras de “raça”, classe social, género, nação e subjectividade historicamente formadas e em mutação, procurando materializar uma das premissas defendidas por Akhil Gupta e James Ferguson ao assinalarem a necessidade de interrogar política e historicamente o carácter naturalizado de “culturas espacializadas” e de um mundo dividido entre “Nós” e os “Outros”, a premissa de “(...) explorar a construção de diferenças no processo histórico” (Gupta e Ferguson 2002/ 1992: 74). É neste espaço que emerge e se negocia a realidade pós-colonial dos cabo-verdianos.

1.6. Organização

No segundo capítulo, “‘O Di Mana é das pessoas e do Mundo’: ‘tocador’ e antropólogo desenhando uma pesquisa multilocal”, procuro descrever a construção de um desenho de pesquisa etnográfica multisituada entre Cabo Verde e Portugal. Reflecto sobre o modo como a experiência de trabalho de terreno em diálogo com um jovem tocador, Dju di Mana, incidiu nos problemas que abordo e no modo como desenhei a pesquisa.

No terceiro capítulo enquadro a formação de alguns dos géneros de música e dança partilhados pelos cabo-verdianos à luz da noção de criouliização, e confronto esse processo histórico e cultural com os discursos de criouliidade criados entre a elite colonial cabo-verdiana e o governo metropolitano.

No quarto capítulo, “No caminho do Diabo: *batuko*, *funaná*, igreja católica e administração colonial”, procuro reflectir como o início da actuação da Congregação

do Espírito Santo na Ilha de Santiago (1941) e as migrações para São Tomé e Príncipe no período, incidiram nas sociabilidades da cultura expressiva e nas construções de subjectividade daqueles envolvidos na sua *performance*.

No quinto capítulo, “Um estado nação imaginado através da música”, procuro abordar como a prática cultural, nomeadamente a música, foram decisivas, a partir da década de 60, para a crítica anticolonial articulada por Amílcar Cabral, e para as estratégias do movimento nacionalista operando entre a Europa e o continente africano, colocando a música no centro do projecto de nação.

No sexto capítulo, “*Funaná*, política cultural e a poética da nação diaspórica cabo-verdiana”, procuro relacionar um conjunto emergentes estilos musicais inspirados no *funaná* e *batuko*, produzidos por jovens músicos na Praia e nas localizações da diáspora, e a política cultural sob os regimes de partido único e da democracia.

No sétimo capítulo, “O sabor da música: prática expressiva, subjectividade e masculinidade”, procuro abordar o significado cultural da música, da dança e das subjectividades que as produzem, para os cabo-verdianos vivendo no arquipélago e na diáspora.

No oitavo capítulo, “*Funaná*, transnacionalismo e diáspora”, acompanho Dju nas suas mobilidades e práticas transnacionais e situo a *performance* do *funaná* nas redes do parentesco, da amizade e da comunidade na Área Metropolitana de Lisboa, procurando evidenciar o seu significado em formações de masculinidade e de identidade diaspórica cabo-verdiana santiaguense.

2. “O di Mana é das pessoas e do mundo”: tocador e antropólogo desenhando uma pesquisa multilocal

2.1. Introdução

A reconceptualização das noções de etnografia e de “terreno” esteve no centro das preocupações epistemológicas da antropologia cultural das últimas décadas¹⁴ e de disciplinas como a etnomusicologia, colocando o trabalho etnográfico no centro da sua reflexão. Formas de circulação e de interligação caracterizando a realidade social na modernidade tardia desencadearam uma crítica a noções tradicionais de terreno e às suas implicações para a formulação do conceito de “cultura” (Clifford 1997, Gupta e Ferguson 1997a, Marcus 1998a, Rosaldo 1989). Uma revisão do estatuto do conhecimento e dos limites do sujeito que conhece caracterizando o momento pósmoderno das ciências, reclamou formas menos assertivas e mais reflexivas de escrita etnográfica (Clifford e Marcus 1986). A análise do “encontro etnográfico” e das relações intersubjectivas no terreno atribuiu ao diálogo e negociação entre etnógrafo e “outros particulares”, ao confronto e ajuste entre as suas identidades e biografias, papéis decisivos na produção do conhecimento (Abu-Lughod 1986, Callaway e Okely *et al* 1992, Crapanzano 1980, Herzfeld 1997, Rabinow 1977). A desconstrução do sujeito dominante da literatura antropológica, marcada pelas críticas feminista, pósmoderna e pós-colonial, revelou o apagamento de um conjunto de olhares e de vozes na literatura de parte substancial do século XX, relegados para as margens do discurso. O reconhecimento da natureza inevitavelmente “posicionada” (Marcus 1998a) ou “localizada” (Gupta e Ferguson 1997a) do discurso científico, apelou à crítica das condições sociais, históricas e políticas implícitas na produção do conhecimento antropológico, bem como à clara definição do programa ético e político da pesquisa.

O presente capítulo pretende fornecer, em paralelo, um enquadramento etnográfico e situar as condições de produção de conhecimento da investigação. Ao descrever o trabalho etnográfico desenvolvido em colaboração com um jovem músico

¹⁴ Este capítulo constitui uma versão desenvolvida e reformulada do texto “‘Di Mana é di Mundo’ Tocador e Antropólogo em Viagem”, apresentado em Dezembro de 2005 no ciclo de comunicações “Relatos na Primeira Pessoa”, organizado pelo Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, da FCSH-UNL. Agradeço os generosos incentivos que então recebi da Professora Paula Godinho e do Professor Jorge Crespo.

da Ilha de Santiago, Dju di Mana, e o processo de conhecimento mútuo que o acompanhou, procuro reflectir sobre o modo como incidiram no desenho da investigação e nos problemas que abordo. Descrever o relacionamento estabelecido com Dju, as principais motivações e estratégias implícitas de parte a parte, leva-me a abordar dois tópicos centrais do pensamento antropológico sobre trabalho de terreno. O primeiro corresponde ao significado e circunstâncias do encontro etnográfico e as suas consequências éticas para a investigação antropológica. Procuro situar o encontro com Di Mana, traçando as suas principais motivações e o espaço de representações prévias em que ocorreu. Ao inaugurarmos um relacionamento em Março de 2003, acredito termos ocupado posições que nos precediam e que definiram, de formas mútuas e espelhadas, os nossos estatutos e expectativas. Dentro desses limites, estabeleço as estratégias desenvolvidas de parte a parte que participaram activamente no processo de investigação e na relação de amizade que a partir dele se formou. Concluo, reflectindo sobre o modo como as relações de terreno moldaram um “espaço ético” (Appadurai 1997) para a investigação.

O segundo tópico corresponde à noção de terreno, cuja crítica é hoje convocada pela necessidade de adoptar desenhos de pesquisa multisituados. A literatura antropológica tem chamado a atenção para o facto das realidades sociais e culturais estudadas pelos antropólogos num mundo globalizado, não se encontrarem exclusivamente contidas nos espaços físicos constituindo as tradicionais unidades de observação etnográfica. James Clifford propôs um projecto de etnografia enquanto “habitação em viagem”, focado em “encontros em viagem” (Clifford 1997); George Marcus tem desenvolvido com alguma profundidade uma etnografia multisituada ou multilocal, ajustada a acompanhar o movimento de “pessoas”, de “coisas”, de “metáforas”, de “enredos”, de “histórias”, de “alegorias”, de uma “biografia” ou de “conflitos” (Marcus 1998c). Autores desenhando pesquisas multisituadas ou multilocais, como Hannerz (2003) ou Stoller (1997), bem como vozes mais conservadoras na disciplina como Trouillot (2003: 128) ou Kapferer (2000), têm assinalado problemas e alterações na natureza do conhecimento etnográfico.

No seu projecto de uma “etnografia do mundo social dos correspondentes internacionais”, Ulf Hannerz (2003) assume que novas condições de produção de conhecimento estão em causa. Os investigadores seguem hoje linhas particulares de inquérito que se pronunciam à medida que a pesquisa etnográfica se desenvolve. O objecto da investigação corresponde frequentemente ao de “vidas segmentadas” em

“quadros de modernidade”. A descrição densa de cada um dos contextos ou o conhecimento íntimo de interlocutores tornam-se periféricos no desenho da investigação. Na tentativa de retratar as redes de relações, locais ou transnacionais, rodeando os correspondentes internacionais, defende que as relações entre os sítios são tão importantes quanto as relações neles. A sua utilização da pesquisa multisituada centra-se em “elos translocais”, e nas “interligações entre eles e bolsas de relações locais”. O investigador, reconhece, torna-se mais apressado e dependente de material conseguido em entrevistas. A observação participante, implicitamente, desaparece. Os limites temporais na investigação multilocal tornam a etnografia, a seu ver, numa “arte do possível”.

Num texto relatando a construção de uma etnografia sobre os vendedores da África Ocidental que, nas ruas de Nova Iorque, negociam objectos de cultura material, Paul Stoller (1997) não revela menos angústias quanto à pesquisa multisituada. Numa linha contrária à de Hannerz, o dispositivo metodológico ideal seria o de uma investigação multidisciplinar desenvolvendo-se a longo termo, que denomina de “método globalizador”. Ao colocá-lo em prática, o etnógrafo deve usar a “subtileza da imaginação” que Stoller encontrou nas estratégias desenvolvidas por migrantes para encontrarem lacunas políticas e administrativas, para resolverem problemas financeiros ou descreverem o seu percurso através de duros espaços transnacionais que requerem soluções imaginativas e decisivas para sucessivos problemas económicos, políticos, sociais, legais.

Para Appadurai (1997), a principal questão colocada pela prática da etnografia no presente prende-se com a exigente tarefa de gerar conhecimento íntimo num mundo “póslocal” ou de “póscomunidades” (Ortner 1997). A este propósito, num número da publicação *Anthropology and Humanism* (1997) dedicado ao tema do trabalho de terreno numa era de globalização, o autor refere que “(...) por mais longe que as pessoas viagem, por mais porosas que sejam as fronteiras entre culturas, por mais móveis que sejam os valores e significado do mundo no qual vivemos, a vida humana ainda procede através de práticas de intimidade - o trabalho da sexualidade e da reprodução, as redes da alimentação e da amizade, o calor da raiva e da violência, a nuance do gesto e do tom. O mundo da globalização pode ter gerado algumas formas *cyborg* de socialidade, mas o trabalho de rotina da reprodução social ainda envolve usualmente os mistérios sem fronteiras da intimidade como prática social quotidiana” (Appadurai 1997: 116).

A pesquisa multisituada permite aceder, idealmente, a diferentes formas de agentividade cultural, social, económica e política que se entrelaçam na produção de determinado objecto ou realidade cultural. Frequentemente essas instâncias de pensamento, de discurso e de acção situam-se em espaços fisicamente apartados ou não coincidentes. Para o etnógrafo, os sítios fornecem diferentes “pontos de entrada” (Passaro 1997: 156) numa unidade espacial fragmentada, concebida como o seu “terreno”. A metodologia é especialmente ajustada à mobilidade de pessoas, de comunidades, de expressões culturais, de mercadorias e de significados caracterizando, de um modo global, a vida social no presente.

Conhecer esses diferentes “ângulos” compondo ou participando da realidade em estudo, desvincula o conhecimento da exclusividade das tradicionais relações comunitárias de face a face. A investigação permite relacionar etnograficamente múltiplas forças sociais, económicas, políticas com um âmbito local ou transnacional, que participam no molde de conjunturas e na definição de realidades sociais e culturais, onde indivíduos e grupos desenvolvem sentidos e práticas.

Interpretar as complexas relações entre estas formas de agentividade não altera contudo a necessidade de formular o conhecimento íntimo caracterizando historicamente a etnografia. Por intimidade cultural entendo não apenas as práticas quotidianas da reprodução social a que Appadurai se refere mas, acima de tudo, a relação que as pode revelar, a relação entre etnógrafo e “outros particulares” – a etnografia enquanto prática íntima. Repartir a investigação etnográfica por diferentes sítios de investigação não anula a necessidade de formular conhecimento aprofundado sobre cada um deles, conhecimento passível de ser trabalhado enquanto “descrição densa”. A qualidade da etnografia é correlativa do estabelecimento de uma relação continuada com interlocutores particulares ao longo de um período mais ou menos extenso de tempo. A prioridade em formular conhecimento etnográfico em diferentes localizações, no âmbito de projectos de investigação com a mesma duração de tempo daqueles tradicionalmente dedicados a uma só localização, comporta, inevitavelmente, transformações no enfoque e no tipo de conhecimento obtido.

No presente capítulo procuro expor como as práticas transnacionais de Dju enquanto tocador de *gaita*, que lhe permitem deslocar-se anualmente a Portugal, constituíram a “chave” do projecto multisituado que realizei, permitindo-me assegurar condições de intimidade no espaço transnacional de produção da cultura expressiva de Cabo Verde: inscrever-me nas suas relações pessoais, acompanhar as suas

performances expressivas num contexto de travessia de comunidades e trespasse de fronteiras nacionais, e entrar nas redes de *performance* do *funaná* na comunidade cabo-verdiana santiaguense vivendo na Área Metropolitana de Lisboa. A estratégia textual de descrição obedece à interpretação que faço da ideia esboçada por Lila Abu-Lughod de “etnografia do particular” (1991).

Apresentado no contexto de debate que sucedeu a *Writing Culture* (1986), o conceito correspondia a uma das estratégias apresentadas pela autora para “escrever contra a cultura” e contrariar a “generalização” como dispositivo da escrita etnográfica clássica. Para a autora, a generalização enquanto operação da escrita em ciências sociais constituía uma linguagem de “poder” e de “autoridade” (*Idem*: 153) que, ao separar radicalmente investigador e objecto, contribuía para a produção de “outros” e essencialização das diferenças. Ao transformar experiências de interacção com indivíduos concretos durante o trabalho de terreno em generalizações no texto etnográfico, o etnógrafo apagava diferenças entre pessoas pertencendo aos mesmos grupos sociais ou comunidades, produzindo efeitos de “homogeneidade, coerência e intemporalidade” (*Idem*: 157) - o que Renato Rosaldo considerou como a “crença no monumentalismo” da literatura antropológica (Rosaldo 1989).

Através da ideia de “etnografia do particular”, a autora pretendia assegurar as dimensões da negociação, do conflito e do tempo, focando indivíduos particulares, as suas relações cambiantes, o seu confronto e negociações com outros, as suas interpretações idiossincráticas de acontecimentos sociais, ao longo do período de tempo entendido como trabalho de terreno. O enfoque nos trajectos de sujeitos particulares participando das relações estabelecidas por etnógrafos no terreno, permitia igualmente anular formas de autoridade, de essencialização e de naturalização da realidade contestadas pela crítica pós-moderna, tornando aparente a natureza posicional do discurso antropológico.

Adopto a ideia de “etnografia do particular” – desenvolvida, por exemplo, num texto em que a autora acompanha a recepção que três mulheres de uma aldeia no Egipto fazem de telenovelas (Abu-Lughod 1997) – como uma das estratégias textuais da presente investigação. Transmitir o “presente etnográfico” da minha experiência de terreno, o tempo e lugar de produção de conhecimento, implica restituir o processo de conhecimento das pessoas que me mediarão a realidade da cultura expressiva de Cabo Verde, fornecendo-me pistas de enfoque e de interpretação que segui ao desenhar os problemas da presente tese. Utilizo as suas histórias de vida e relações

com a cultura expressiva, como narrativas de entrada em diferentes períodos e acontecimentos da história de Cabo Verde, procurando dar conta das complexas relações e dinâmicas entre forças sociais, culturais, históricas e agentividades individuais na produção transnacional das expressões de música e dança que os cabo-verdianos consideram como seu património cultural. A linguagem da generalização, como julgo acontecer em toda a literatura das ciências sociais, não está totalmente ausente da descrição e da interpretação.

Ao destacar as biografias de músicos e de tocadores, procuro corresponder igualmente a formas culturais de conceber as suas agentividades individuais, particularmente visíveis em discussões sobre a música, e de um modo geral, sobre a cultura expressiva, em Cabo Verde. Nesses acalorados diálogos, como terei oportunidade de detalhar no capítulo sobre a *performance*, a história da música popular de Cabo Verde é popularmente tecida a partir do estabelecimento de “genealogias” culturais que individualizam a figura do músico, negociam o seu contributo para as tradições expressivas das ilhas, mitificam a sua personalidade e episódios da sua biografia. Conto contribuir para essas discussões de “genealogia cultural”, assinalando, à semelhança dos cabo-verdianos, as formas de agentividade de músicos particulares e a minha íntima ligação à música de Cabo Verde.

2.2. Santiago

Em Abril de 2003 cheguei à Praia. Após alguns dias dedicados à resolução de questões práticas relacionadas com a instalação, visitei os escritórios de uma produtora de eventos culturais, PBS Produções, procurando obter contactos de músicos vivendo na Ilha. Atarefado, o director da empresa adiou o estabelecimento desses contactos para as semanas seguintes, mas endereçou-me um convite para acompanhar um festival homenageando o poeta e compositor bravense Eugénio Tavares (1867-1930) a realizar-se na Ilha da Brava. À comitiva de músicos, jornalistas de rádio e televisão, técnicos de som e de imagem, um intelectual, um fotógrafo, um cenógrafo e um delegado do Ministério da Cultura, juntava-se um antropólogo.

A viagem proporcionou um dos encontros determinantes do meu trabalho de terreno. A noite em que embarcámos no *ferry Praia d’Aguada*, no porto da Praia, funcionou para mim como uma réplica da clássica cena de chegada da literatura

antropológica, o momento em que o etnógrafo sente ter descoberto o seu universo de investigação (a comunidade, a aldeia, a povoação, o bairro). Enquanto membros da tripulação e funcionários do porto tratavam de carregar as últimas mercadorias para dentro do barco antes do embarque de passageiros, grupos de músicos, identificáveis na multidão pelos instrumentos musicais que transportavam em mãos, conversavam entusiasticamente no cais. Tratava-se igualmente de uma cena de partida, facto que considero hoje simbolizar os moldes do universo cultural em estudo, sobretudo no que respeita à sua ampla mobilidade espacial.

No salão de passageiros, enquanto grande parte dos viajantes dormia ou enfrentava em silêncio as oscilações da embarcação na travessia do canal entre Santiago e o Fogo, um grupo de homens que vira guardar instrumentos musicais no compartimento de bagagens trocava piadas e provocações entre goles numa garrafa de grogue cuidadosamente escondida das hospedeiras de bordo. Interroguei-me sobre a que grupo musical pertenceriam. No dia seguinte obtive a resposta. Durante uma refeição numa das residenciais da Ilha da Brava onde os participantes do evento foram alojados, um desses homens abordou-me. Perguntou-me porque não falava com ninguém. Quis saber quem eu era. Expliquei-lhe que havia chegado há dias a Cabo Verde, que não articulava ainda qualquer frase em crioulo e que me era difícil entender o que se dizia. Apresentei-me como um antropólogo português que em Cabo Verde procurava desenvolver um trabalho de investigação sobre música e dança. Dju, como se chamava, apresentou-se como um tocador de *gaita*, o nome do instrumento musical designado em Portugal como “concertina”. A *gaita* é central na interpretação de um género performativo desenvolvido na Ilha de Santiago, o *funaná*, embora seja utilizada para interpretar outros géneros populares no arquipélago como a valsa, o *samba*, o *batuko*, a *mazurca*, a *morna*, a *coladera* ou o *zouk*. O seu grupo, Rabenta, actuaria no terceiro e último dia do festival.

Ao conotar-me com o meio académico, mencionou a sua participação num trabalho de recolha musical realizado na Cidade da Praia, alguns anos antes. Quando referi que os autores da recolha eram meus colegas, indagou sobre o destino das gravações realizadas à época, ao que respondi que estavam armazenadas em dois arquivos de som, o de uma editora que havia comprado os direitos da gravação, e o de um centro de investigação científica ao qual também eu estava ligado. A conversa foi concluída com a sua proposta em dar-me a conhecer o interior da Ilha de Santiago, de onde é natural, e estabelecer contactos com pessoas ligadas à “cultura”. Rabenta

fechou a programação do festival com uma actuação enérgica dominada pela interpretação de *funaná* “quente” que reavivou algumas centenas de espectadores presentes na principal praça da Vila de Nova Sintra, exaustos dos três dias de festa e encarando o retorno da vida ao seu pacato curso regular. Uma escala na Ilha do Fogo permitiu-me assistir às Festas de São Filipe e conhecer alguns músicos locais. Regressei à Praia uma semana e meia depois do Festival.

Nas últimas décadas, a cidade cresceu de modo veloz. O seu território de maciças elevações rasgadas por vales e cursos de ribeiras que se formam no interior da ilha e se estendem ao oceano, cobre-se de construções em bloco salpicadas de cimento. Nos declives demasiadamente inóspitos para suportarem construções, na zona do Parque 5 de Julho, como nos limites da cidade progressivamente alargados ao interior da ilha, descobrem-se as cores do solo: durante o tempo seco, manchas castanhas de terra árida onde resistem acácias e outras plantas endémicas; na estação das “águas”, vegetação (*padja*) florescendo às primeiras chuvas.

No período sucedendo a Independência Nacional, a centralidade política, financeira e administrativa da capital atraiu crescentemente migrantes de todas as ilhas do arquipélago. Mais recentemente chegaram migrantes de países da Costa Ocidental africana (Senegal, Guiné Bissau, Gana, Nigéria). A população migrante mais expressiva é, no entanto, a do interior de Santiago. Estima-se que a cidade acolha 65.000 habitantes dos pouco mais de 170.000 que vivem na ilha, concentrados em torno das principais sedes de concelho: além da Praia, a sul, a Assomada Santa Catarina, no Centro, Pedra Badejo, a Este, e Tarrafal, a Norte. As nove ilhas habitadas de Cabo Verde perfazem uma população de 400.000 habitantes.

Capital de Cabo Verde desde a decadência da Cidade Velha entre 1770 e 1773 (Carreira 1977: 51), a Praia desenvolveu-se em torno do *Plateau*, um planalto rochoso situado junto ao litoral, o centro político, militar e administrativo no período colonial português. As suas ruas de traçado ortogonal, onde coexistem maioritariamente construções das primeiras décadas do século XX e edifícios recentes, abrigam uma parte substancial das instituições políticas e administrativas do país e da cidade, bem como comércio e serviços.

Representando o poder colonial e os valores de uma sociedade crioula, “urbana” e “civilizada”, o *Plateau* foi simbolicamente constituído por oposição ao interior, *fora*, concebido como um espaço de alteridade. Não sendo inteiramente redutível a práticas políticas e intuítos “civilizacionais”, *fora* foi concebido como um

lugar de “primordialidade”, maioritariamente habitado por descendentes de escravos africanos “iletrados” e “pobres”, trabalhando em plantações agrícolas, vivendo em outeiros isolados e desenvolvendo formas culturais autónomas de sobrevivência. Esta formação discursiva assentou numa rígida hierarquia de classe social associada a construções de raça, compreendendo uma divisão entre a população citadina e a população rural. A hierarquia entre Praia e *fora*, entre centro e margens, foi solidificada por ideias associadas à própria topografia e à elevação física do centro da cidade.

O *Plateau* é ainda concebido como um lugar de poder, o centro da sociedade oficial cabo-verdiana, embora parte das decisões políticas partam do Palácio do Governo, sedado na zona da Várzea, um dos bairros mais pobres da cidade, ou da Assembleia Nacional, na zona elevada da Achada de Santo António, uma das primeiras a desenvolver-se além do centro tradicional. Do mesmo modo, grupos sociais em ascensão na sociedade cabo-verdiana, com ligações ao poder político, não vivem já no *Plateau*, e escolhem habitar noutras zonas da capital, como a Achada de Santo António, Terra Branca, Fazenda ou o recentemente urbanizado Palmarejo.

A expansão da cidade ocorreu a partir da base do *Plateau*, nomeadamente da Fazenda, uma zona de vale agrícola até à metade do século passado, hoje atravessada pela buliçosa Avenida Cidade Lisboa. A partir desta artéria central, perfilam-se acessos para alguns dos bairros mais recentes, em zonas planas, elevadas ou de encosta, e para o interior da ilha. Na latitude da Avenida confinando com o Mercado de Sucupira, e ao longo do íngreme percurso traçado das suas traseiras ao *Plateau* e à zona do Mercado Municipal, acede-se ao enérgico pulsar da cidade e à confluência de projectos quotidianos dos seus habitantes.

No mercado, mulheres *rabidanti*, e comerciantes, maioritariamente homens, da Costa Ocidental de África (sobretudo senegaleses *Wolof*), negociam todo o tipo de mercadorias não relacionadas com a alimentação, algumas indisponíveis nas limitadas ofertas do comércio formal. Postos de venda de música em cassette, CD, DVD, representam alguns dos principais editores e distribuidores musicais migrantes actuando no mercado da diáspora cabo-verdiana. A repetida difusão de canções particulares de *zouk*, *funaná*, *coladera*, *hip-hop*, *reggae*, *soukous*, géneros e estilos de músicas de dança da África Ocidental (abreviadas, em Santiago, sob a designação de *deka*) ou versões sincréticas de todos eles, deixam conhecer alguns dos maiores “êxitos” do momento. Restaurantes dispostos entre as tendas do mercado

confeccionam fartas e económicas refeições de cabrito e de carne de porco, arroz, batata, feijão e salada.

Bens alimentares ligados à economia local de exploração de recursos naturais, os produtos “da terra”, são negociados numa das extremidades do mercado: gado (galinhas, bodes, cabras, cabritos, ovelhas), vegetais e fruta (batata, diversas qualidades de feijão e de milho, mandioca, manga, coco e papaia), peixe (atum, peixe serra) e carne (sobretudo de porco), preparada para consumo ou para a feitura de enchidos. Vendedoras ocasionais procuram rentabilizar as mercadorias recebidas em contentores enviados por familiares migrantes, que em Cabo Verde se encontram muitas vezes à porta de habitações, com nomes e endereços marcados a tinta branca. E na extremidade oposta, rapazes de má fama lavam carros enquanto os seus proprietários fazem a barba, cortam o cabelo, se refrescam à sombra das árvores ou nos quiosques de bebidas. Em torno do mercado, na Avenida, armazéns de venda grossista abastecem de sacas de arroz, milho, feijão e bebidas, pequenos comerciantes da cidade ou do interior.

Na zona de intenso trânsito do Sucupira, uma multidão de pessoas e de viaturas adensam a atmosfera sonora. Condutores de Hiaces, os principais meios de transporte público do país, dirigem convites aos transeuntes, acompanhados de repetidas buzínadas, entre *funaná*, *coladera* e *zouk*, transmitidos em elevado volume sonoro a partir das estações de rádio locais, de leitores de cassete ou CD - *Santiago! Calheta, São Miguel! Pedra Badejo! Santa Cruz! São Francisco! São Domingos! Cidade Velha! Rui Vaz! Tarrafal! Nu bai, nu bai, nu bai!* (Vamos! Vamos! Vamos!). Procuram reunir entre doze a quinze passageiros – dependendo da sua complexão física e da bagagem transportada - que rentabilizem o investimento privado, gerido familiarmente, em combustível e mão de obra. Baptizadas de modo literal a partir do modelo Toyota Hiace¹⁵, as viaturas popularmente identificáveis através de autocolantes contendo mensagens públicas dos seus proprietários e ou condutores, descrevem acrobáticos percursos até franquearem os limites da cidade. Ao fim da

¹⁵ As Hiaces ou, como é dito em crioulo, *iace*, vieram substituir em Cabo Verde os modelos de furgoneta de caixa aberta da marca Peugeot conhecidos como *Juvita* ou *Juvita di Praça*. Os mais persistentes veículos da marca realizam ainda hoje percursos curtos, mas acidentados, entre as localidades do interior unidas por caminhos não asfaltados. São igualmente utilizadas como veículos de carga de peixe e de vegetais. Uma satírica *coladera* composta e escrita pelo mindelense Ti Goy (Gregório Gonçalves) durante a década de 60, *Juvita di Praça*, popularizada pelo grupo Voz de Cabo Verde e pelo cantor Bana, inscreveu o veículo nos repertórios da música popular de Cabo Verde. Na música de Santiago, o uso das Hiaces e, sobretudo, o estatuto dos seus condutores, estão hoje retratados em canções de *funaná* e de *batuko*.

tarde levam de volta ao interior todos aqueles envolvidos nas trocas do mercado, trabalhando ou com afazeres na cidade. A maioria das pessoas percorrendo as ruas regressa a pé ou de autocarro às suas zonas ou bairros de residência.

As migrações para a Praia não constituem um fenómeno recente. Os seus bairros nas margens do *Plateau* desenvolveram-se, na segunda metade do século XX, com a fixação de sucessivas gerações de migrantes. Populações do interior da ilha procuraram alternativas de subsistência económica ao trabalho agrícola e pastoril, marcado por violentos ciclos de seca, não compatíveis com elevadas rendas de exploração da terra. O mesmo fizeram camponeses das ilhas mais próximas de Sotavento, Maio, Fogo e Brava, embora exista uma forte tradição de emigração das duas últimas para os Estados Unidos da América. Funcionários públicos e administrativos integraram cargos estatais na capital. O casamento e estruturação de famílias envolvendo cônjuges naturais de Santiago e de outras ilhas, bem como o comércio e a actividade portuária, constituíram igualmente dinâmicas impulsionando historicamente a migração para a cidade. De um modo global, o declínio da centralidade económica do Porto do Mindelo, na Ilha de São Vicente, importante posto de abastecimento de embarcações realizando travessias transatlânticas até ao início do século XX, alterou a direcção das rotas migratórias entre ilhas.

Nas últimas décadas, o aumento dos fluxos migratórios ampliou os bairros da Praia, aumentou consideravelmente a sua densidade populacional e criou, nos seus interstícios, novos bairros. Em torno das artérias empedradas e centrais, os arruamentos de terra foram espontaneamente reorganizados de acordo com as necessidades de novos habitantes. Vigas de ferro a descoberto, pilares e paredes cuja construção foi interrompida, revelam o exigente projecto de construção de uma casa, realizado à medida da incerta disponibilidade financeira. Num primeiro olhar, as construções cinzentas inscrevem-se na paisagem de modo desarticulado entre si. Intervalos entre algumas das habitações fronteiras à rua abrem labirínticas passagens de acesso a novas construções. Formas de vizinhança assentam em relações de parentesco e de comunidade que prolongam elos trazidos de povoações do interior ou de outras ilhas.

Grande parte da população mantém fortes elos práticos, económicos e emocionais aos seus territórios de origem, especialmente as populações do interior de Santiago. A família divide-se entre estes dois territórios e as localizações da diáspora no exterior. Ritmos de vida pendulares, com movimentações constantes entre as

povoações do interior e a Praia, ou movimentações sazonais, definidas pelo ciclo agrícola e ritual, geram configurações sociais significativamente móveis e práticas. A época “das águas” (*tempu dasagu*) leva ao interior mulheres e homens desvinculados de empregos formais ou regulares para participarem no trabalho das colheitas (*monda*).

Na capital, esta população camponesa com uma reduzida escolaridade e aptidões de trabalho desadequadas às necessidades urbanas de mão de obra, insere-se em sectores informais de actividade económica. As mulheres de diferentes idades que conheci em bairros como Lem Catchorr ou Eugénio Lima, chegaram à Praia jovens, entre a década de 70 e o presente. Nalguns casos, experiências de migração no exterior mediam trajectos entre o interior e a Praia. As suas informais estratégias de trabalho passam pelo comércio de rua, sobretudo pela preparação e venda de petiscos (pasteis de milho e atum, linguças, moreia, carnes de porco fritas, iguarias agrupadas no crioulo sob o termo *bafa*), doces, fruta ou peixe, nas artérias mais movimentadas dos bairros. Algumas dedicam-se a trabalhos de limpeza ou de cozinha, em casas particulares ou locais públicos. Tal como no interior, a criação de gado constitui um investimento para momentos rituais, mas sobretudo para a venda ou para o trabalho feminino de preparação de enchidos.

O ritmo de trabalho é irregular. Nas reuniões de *batuko* que frequentei, sempre que indaguei sobre ocupações de trabalho, a resposta que invariavelmente recebi foi imperativa: “trabalho não há!” (*trabadjo ka tem!*). A sobrevivência das mulheres depende de trocas económicas e de reciprocidades estabelecidas no espaço dos bairros entre si. Trabalhos de costura, penteados e adornos de cabelo, a preparação de refeições, o cuidado de crianças, entre outras ocupações, criam o inexistente através de meios oficiais. Remessas de bens e somas de dinheiro por familiares migrantes permitem, de modo regular ou ocasionalmente, ultrapassar impasses e cobrir necessidades prementes, como as de construção de uma casa na capital. As redes interpessoais de amizade e, sobretudo, de parentesco, ditam em Cabo Verde, de um modo significativo, oportunidades de vida.

O trabalho masculino, neste segmento da população, acontece maioritariamente na construção civil e actividades operárias como a serralharia, carpintaria, pintura, mecânica de automóveis, trabalho de cargas e descargas portuárias, barbearia ou condução de transporte públicos ou de carga. Muitas mulheres e homens esperam reunir recursos para emigrar.

A ausência de saneamento básico constitui um dos maiores constrangimentos da cidade em crescimento. Com ele se relaciona a procura quotidiana de um bem escasso em Cabo Verde, a água potável. Da madrugada ao cair da noite, é possível acompanhar as repetidas viagens de mulheres e raparigas até às fontes ou tanques mais próximos dos lugares de residência em busca do precioso líquido. Procurando água, no interior como na Praia, estas são as pessoas que se definem enquanto “gentes das águas”. Apesar da procura de água ser, no dia-a-dia, um trabalho feminino, a designação é igualmente assumida por homens.

A expressão alude à busca de sobrevivência e à mobilidade que ela implica. Deslocando-se para o interior no período fértil, quando os bens da terra abundam e a mão de obra é necessária, vivendo na cidade no período em que a sua presença no meio rural é inactiva mas se vislumbram possibilidades económicas oferecidas pelos modos de vida urbanos, esta população móvel identifica simbolicamente as “águas” com o trabalho remunerado e com a possibilidade de sobrevivência material. Quando se recordam familiares ausentes ou se acompanham as últimas horas de alguém prestes a “embarcar”, a frequente e natural justificação para a prática de emigrar é a de que permite “buscar” ou “procurar uma vida” (*pa ba buska bida*). Emigrar é uma busca das águas e representa a única alternativa a uma vida marcada pela pobreza.

Teresa, a primeira cabo-verdiana santiaguense que conheci em Portugal, e graças a quem organizei a minha chegada a Santiago vive em Portugal há perto de 20 anos. Numa conversa informal, comentou a mobilidade do seu marido e irmãos no espaço comunitário europeu, sobretudo entre Portugal e França, procurando trabalho na construção civil. Teresa concluiu a exposição, apresentando-me um enunciado que aproximo aos anteriores: “nós vamos onde ele está, onde ele existe!” (*nu ta bai na undi k’e sta, na undi ki tem!*). “Ele” refere-se, uma vez mais, ao trabalho e ao capital organizando as trocas económicas e formas de subsistência de uma economia de mercado na era do capitalismo flexível. Como terei oportunidade de aprofundar, estratégias de conquista da mobilidade espacial na procura “das águas” são centrais nos modos de vida da população.

Aos movimentos “das águas” junta-se o retorno sazonal de emigrantes, sobretudo durante os meses de clima mais rigoroso nos países onde trabalham. Meses de permanência compensam ausências de anos, ditadas pelo elevado custo das passagens, da estadia e pela incerta renovação de vistos de trabalho. A manutenção de um estatuto de migrante de sucesso, obriga à avultada distribuição de bens entre

familiares e amigos. Aqueles que ficaram na “terra” detêm essa expectativa que os recém-chegados procuram não defraudar.

As migrações entre ilhas e as relações com o interior trouxeram ao meio urbano da Praia a diversidade de géneros, estilos e repertórios musicais do arquipélago. Músicos como Nhô Djonsinho, um violinista e instrumentista de cordas natural do Fogo, que se fixou como barbeiro na zona da Achada de Santo António na década de 50, ou Lela Violão, um violista natural de São Vicente fazendo a sua aprendizagem instrumental na época de B.Leza e Luís Rendall no Mindelo, que migrou para a Praia enquanto funcionário das “brigadas de estrada” na década de 60¹⁶, inscreveram-se nas dinâmicas de migração pautando historicamente a circulação de práticas culturais no arquipélago. Na Praia, participaram em agrupamentos e *tocatina* (“tocatinas”, as sociabilidades maioritariamente masculinas de prática musical que caracterizarei à frente, neste capítulo, e, de modo detido, no sétimo capítulo), interpretando repertórios de *morna*, *mazurca*, *samba*, *coladera*, *valsa*, característicos da experiência da cultura expressiva nos seus contextos de origem. Transmitiram estilos pessoais de abordagem dos instrumentos a crianças e jovens interessados na aprendizagem musical.

Do mesmo modo, *kantadera* e *batukadera*, tocadores de *gaita* e *fero* oriundos de diferentes localidades do interior criaram na Praia *batuko* e *funaná* tradutores das experiências de vida na cidade ou dos movimentos entre Praia e *fora*. Em especial, nos grupos de *batuko* centrados em vários bairros da Praia, canções que cada uma das mulheres conhece das suas localidades do interior são criativamente reelaboradas de acordo com referências culturais do meio urbano e influências interpessoais. Músicas populares gravadas em CD e cassetes são divulgadas por emigrantes de retorno à terra e imigrantes da Costa Ocidental Africana, contribuindo, de modo activo, para o processo de reinterpretação das músicas consideradas enquanto património cultural de Cabo Verde, no ambiente da Praia.

Formas de cosmopolitismo cultural não são exclusivas da capital ou de meios de configuração urbana em Cabo Verde, uma vez que qualquer povoação do arquipélago sofre, continuamente, a influência de práticas culturais dos seus familiares migrantes. Nos últimos anos, este processo foi, no entanto, acelerado e

¹⁶ Richard Lobban (1995), distinguiu as “brigadas de estrada” como um dos grupos sociais compondo a estrutura de classes da sociedade cabo-verdiana, nomeadamente na Ilha de Santiago, entre “contratados” e “rebelados”.

ampliado na Praia, onde o contacto entre populações detendo práticas culturais e descrevendo trajectos sociais diferenciados tem maior amplitude, onde se disponibiliza um leque alargado de mercadorias e ofertas da cultura popular – cinema, *videocassetes* e DVD, televisão, rádio –, onde a concentração de capital privado e, sobretudo, estatal, tem gerado a promoção de eventos culturais com especial incidência na música, bem como a produção de fonogramas¹⁷. No início da presente década, dois músicos destacados na História da música popular de Cabo Verde no período sucedendo a Independência Nacional, Zeca di Nha Renalda e Kim Alves, geriram capitais adquiridos através da prática musical e da migração na formação dos primeiros estúdios de gravação comercial no arquipélago¹⁸. Com ligações a estruturas de gravação e edição no continente africano, nomeadamente em Dakar, no Senegal, bem como na Europa (Holanda, Portugal, França) e Estados Unidos, os estúdios permitiram acelerar os processos de criatividade envolvendo as várias formas de música popular do arquipélago e intensificar elos transnacionais entre músicos vivendo nas ilhas e em centros da migração. Contrariando limitações relacionadas com a ausência de estruturas de gravação de fonogramas comerciais no arquipélago que, ao longo do século XX, transferiram a produção da música popular gravada para os principais centros da migração, os dois estúdios existentes na capital tornaram possível, mesmo que de modo inicial e parcelar, a produção de parte do processo de gravação. Fases desse processo, nomeadamente a pós-produção áudio, bem como o estabelecimento da edição, prensagem e distribuição, continua a passar pelas redes migrantes de edição musical em Portugal, Holanda, África Ocidental e EUA.

A música e dança constituem objecto de uma parte significativa dos eventos culturais organizados em Cabo Verde. As comemorações de feriados municipais, festas religiosas ou datas relacionadas com a formação da Nação são invariavelmente acompanhadas da realização de concertos ou festivais. Em anos recentes generalizou-se nas diferentes ilhas do arquipélago a organização de festivais temáticos enfatizando

¹⁷ Descrevo aqui alguns dos argumentos desenvolvidos por Peter Manuel (2001) na associação dos centros urbanos ao surgimento e ou desenvolvimento de músicas populares ao longo do século XX a uma escala global.

¹⁸ Zeca di Nha Renalda, o cantor e letrista dos grupos Bulimundo, Finaçon e Zeca e Zézé di Nha Renalda que nos últimos anos desenvolve uma carreira a solo, dirige um estúdio enquanto produtor musical e associado de um conhecido editor e empresário migrante em Cabo Verde, Zé di Sucupira. Zeca é igualmente um dos técnicos de som mais activos no arquipélago. Kim Alves, músico abordando vários instrumentos de corda e tecla, elemento destacado do grupo Livity, na década de 80, investiu capital ganho enquanto emigrante em Portugal e nos EUA na formação de um estúdio contíguo à sua casa, onde trabalha como produtor musical e arranjador. Os dois estúdios estão situados na zona ou bairro da Achada de Santo António.

patrimónios expressivos locais ou homenageando figuras culturalmente destacadas. Paralelamente, os festivais da Baía das Gatas, na Ilha de São Vicente, e da Gamboa, na Praia, reúnem nas suas programações músicos de Cabo Verde, do continente africano, do Brasil, das Antilhas, ou descendentes de diásporas africanas na Europa, assumindo o perfil dos festivais internacionais ao ar livre, globalmente difundidos a partir de um modelo gerado na década de 60, nos EUA e Norte da Europa¹⁹. Os eventos são usualmente documentados em transmissões televisivas e radiofónicas que incluem as *performances* musicais e entrevistas com os músicos participantes.

Práticas culturais e políticas conjugam-se na definição desta centralidade da *performance* musical. A organização estatal ou municipal dos eventos procura corresponder ao significado cultural da música e dança, indissociáveis em Cabo Verde das ideias de “festa” ou de celebração. A música é prioritariamente mobilizada na definição da identidade cultural dos cabo-verdianos ou de uma ideia de “cultura” cabo-verdiana – da “nossa cultura” (*nos kultura*) ou da “nossa tradição” (*nos tradisson*). Um dos depoimentos de identidade cabo-verdiana que ouvi com maior recorrência, estabelece um contraponto entre a escassez de recursos materiais do país, associada à severidade dos seus ciclos climáticos, e a sua diversidade cultural – “*Kultura é maior rikeza ki Cabo Verdi tem*” (“a cultura é a maior riqueza que Cabo Verde tem”); “*na Cabo Verdi, sem kultura nu é ka nada!*” (“em Cabo Verde, sem cultura não somos nada!”). Ao falar-se em cultura, é frequentemente nas suas expressões musicais que se pensa. As figuras culturais da nação, política ou mediaticamente destacadas, são, substancialmente, músicos.

Desde a década de 90, a visibilidade internacional de intérpretes musicais cabo-verdianos no mercado global da *world music* reforçou o relevo da música em representações de identidade nacional. Um pequeno território internacionalmente destituído de poder ou de riqueza material, pensa-se, foi amplamente divulgado graças às suas expressões musicais. A percepção de que um número crescente de turistas da Europa e da América do Norte começou por conhecer o país através de fonogramas de Cesária Évora, Bau ou Antonin Travadinha, acentuou o reconhecimento político e popular do relevo da música, e de um modo global, de artefactos culturais, para as políticas de desenvolvimento económico. Editores e colectores musicais, produtores

¹⁹ O precursor Festival Internacional da Baía das Gatas nasceu no início da década de 80, na Ilha de São Vicente, como resultado da iniciativa de um grupo de jovens marcados pelo visionamento de um filme sobre o Festival de Woodstock, exibido no Eden Park, a sala de cinema da cidade do Mindelo.

de espectáculos, investigadores, repórteres da imprensa escrita ou da televisão, produtores culturais nas áreas das artes plásticas, da fotografia, do documentário, da música, dança ou *performance*, constituem uma fatia significativa de viajantes procurando o território para o desenvolvimento de projectos pessoais ou institucionais. O investimento estatal e a abertura à iniciativa privada do regime pluripartidário e neoliberal, financiando infra-estruturas turísticas, dá conta desta sensibilidade emergente. Projectos de “turismo cultural” assentes nos recursos culturais das várias ilhas competem hoje com projectos de implantação de cadeias turísticas vocacionadas para o turismo veraneante, à imagem do que sucedeu na década de 90 com a Ilha do Sal.

A música é socialmente construída por um conjunto heterogéneo de práticas e de discursos que moldam a experiência quotidiana de músicos, “tocadores” e “artistas” ou intérpretes da música popular. Às práticas informais de aprendizagem de instrumentos musicais, de partilha da música em tocatinas entre familiares e amigos ou de actuações em festas comunitárias, juntam-se contextos de *performance* diferentemente formalizados: concertos tematizando a história e a cultura de Cabo Verde; festivais promovendo os intérpretes de música popular; ou contextos de interpretação da música para públicos maioritariamente turísticos. Estes diferentes contextos de produção e recepção da música não são concebidos como apartados e compõem o mesmo campo de actividade para músicos e outros agentes actuando sobre as práticas culturais (políticos, intelectuais, *mass media*, organizações governamentais e não governamentais, editores e produtores de espectáculos).

Iniciei a condução de entrevistas com alguns músicos nacionalmente reconhecidos, então vivendo na cidade, como Ildo Lobo ou Daniel Spencer, dando sequência a contactos estabelecidos durante os primeiros dias de terreno e durante a viagem à Brava. Telefonei a Dju e marcámos um encontro num café do *Plateau*. Dju assumiu o compromisso que tinha tomado na nossa primeira conversa. Propôs-me colaborar no meu projecto de pesquisa, avançando dados históricos e culturais sobre a realidade musical de Santiago que eu desconhecia. Falou-me da associação do *funaná* à figura do Diabo por padres e missionários da igreja católica na época colonial e da proibição do *batuko* por causa de movimentos corporais e sequências de dança tidos como licenciosos e ofensivos da moral católica.

Numa conversa inicial, apresentava-me alguns dados que os discursos oficiais sobre a realidade cultural de Cabo Verde não mencionavam, narrativas que depreendi

pertencerem ao conhecimento cultural detido por tocadores e *batukadera*. As minhas percepções enquanto antropólogo encontravam as de alguém que possuía uma leitura, uma concepção da realidade enquanto actor social, enquanto agente - uma perspectiva “de dentro” para usar uma imagem recorrente na literatura antropológica sobre o trabalho de terreno e sobre os fundamentos epistemológicos da disciplina. Um dos elementos do seu discurso que se aproximava da minha sensibilidade era o da própria organização transnacional do domínio de práticas musicais. Na sua descrição do universo social de tocadores, Dju nomeou mulheres e homens vivendo em Santiago, mas também em Portugal, na AML. Era imprescindível, defendeu, que eu conhecesse essas pessoas.

A experiência do *batuko* e *funaná* em Portugal ganhava significado não nos lugares de *performance* pública que eu havia frequentado no início do meu trabalho de terreno, mas na própria esfera comunitária de bairros, em casas privadas e cafés cabo-verdianos dos bairros 6 de Maio na Damaia, Cova da Moura na Buraca, Quinta da Laje na Brandoa, Vale da Amoreira no Barreiro, e das zonas da Pontinha, Venda Nova ou Reboleira - nas localizações que, com o desenvolvimento do trabalho de terreno, compreendi serem os principais pontos da geografia cabo-verdiana em Portugal, sobretudo a de migrantes santiaguenses. Também aqui parecia ganhar forma um mundo social menos visível e de algum modo marginal, o dos bairros sociais ou dos bairros de habitações clandestinas, frequentemente associados à violência, à criminalidade, à pobreza em meio urbano, entre outros *tropos* de discursos públicos em Portugal.

Traçámos o esboço de um trabalho conjunto envolvendo visitas a tocadores e *batukadera* nos bairros da Praia e em localidades do interior. Dju disponibilizava-se a ser um interlocutor privilegiado da investigação, um tradutor “cultural” e “linguístico”. Defendeu que algumas das pessoas com quem eu necessitava de falar, na tentativa de comunicarem comigo em português, poderiam omitir dados relevantes por causa do seu parco conhecimento da língua. “*Pode parecer que não têm nada para dizer,*” rematou. Projectava a estranheza de um encontro entre um estudioso português, não falando crioulo e inquirindo sobre histórias de vida e práticas expressivas, e uma população historicamente habituada a “desconfiar” da invasiva presença de estranhos, sobretudo de nacionalidade portuguesa, remetendo-se nesse confronto a um defensivo silêncio e à impassibilidade, em Cabo Verde resumidos muitas vezes na palavra “vergonha”.

Dju propunha-me conhecer uma população originária do interior da ilha, cuja História, memória social, modos de vida e práticas culturais, a constituem como um grupo social com uma identidade cultural distintiva no espaço do estado-nação cabo-verdiano. A sociedade colonial constituiu essa população enquanto grupo social distintivo, criando uma categoria que se sedimentou como identitária para os que se incluem nela e para os que se pensam por oposição ou na relação com ela. A categoria *badiu* (“vadio”). A expressão foi criada pelas autoridades coloniais portuguesas na época da escravatura para designar os escravos que, fugindo ao trabalho forçado nas plantações do Novo Mundo, se refugiaram no interior montanhoso de Santiago aí desenvolvendo formas culturais e estratégias de sobrevivência relativamente autónomas à sociedade crioula em desenvolvimento nas ilhas.

A designação *badiu* refere-se a todos os naturais de Santiago, quer os que nasceram na cidade da Praia, reconhecendo-se na categoria de *badiu(s) di Praia*, quer os que nasceram no interior, identificando-se com a categoria *badiu(s) di fora*. A expressão *badiu* adquire sentido por oposição à expressão *sampadjudo* que engloba os naturais das restantes oito ilhas habitadas do arquipélago.

No contexto da negociação das identidades insulares no arquipélago, a população *badiu* é pensada como representando a africanidade da nação e é aproximada a ideias de origem, de primordialidade ou de ancestralidade africanas. Esta concepção apoia-se no facto de a Ilha de Santiago ter sido a primeira ilha povoada do arquipélago, e do seu interior ter sido ocupado por escravos fugitivos cujas formas culturais não foram, à época, moldadas pela sociedade crioula relacionando africanos e europeus. As suas expressões culturais e o seu uso do crioulo são associados a uma ideia de *raiz* e de antiguidade da cultura crioula cabo-verdiana. A língua crioula do interior, nomeadamente a que é atribuída a habitantes de regiões mitificadas como as da Assomada Santa Catarina, Fundo de Engenhos ou Pico São Salvador do Mundo, agregando palavras ou construções de sintaxe que caíram em desuso, é considerada como pertencendo ao “fundo” (*di fundo*), ao “baixo” (*di baxo*) ou à “fonte” (*di fonti*). Estas expressões dão conta de uma ancestralidade no tempo, identificada com lugares fisicamente remotos e inacessíveis na ilha.

A história de confronto com o poder colonial, politicamente enfatizada no momento da Independência Nacional, faz com que a população *badiu* seja alvo, de um modo global, da admiração popular dos habitantes de todas as ilhas do arquipélago. É uma admiração baseada em narrativas heróicas da história do

arquipélago e na figura *badiu* do passado. À semelhança de outras populações pensadas como ancestrais ou sendo historicamente heroificadas (Herzfeld 1985, 2001a/ 1987), a população *badiu* é investida de atributos ambivalentes.

Ao estatuto de detentores de formas culturais ancestrais da nação, juntam-se enunciados racializados como os da ausência de “civilização”, de “educação”. O *badiu* é frequentemente retratado como iletrado, ignorante, violento, temperamental, ruidoso e pouco “refinado” nos seus modos de ser. A imagem do homem cabo-verdiano usando faca repousa, na imaginação dos cabo-verdianos, no homem *badiu*. A proximidade discursiva ao continente africano é semanticamente alargada, tornando a designação *badiu* um sinónimo de “preto” (*preto*) com as conotações primitivistas do discurso colonial.

O tocador de *gaita* santiaguense condensa alguns dos atributos imputados à experiência da masculinidade *badiu*. Contrariamente aos músicos abordando outros instrumentos e repertórios musicais, considera-se que é menos apto para traduzir por palavras a sua experiência da música, comentar as suas escolhas musicais ou poéticas.

Como inúmeras categorias de identidade, nomeadamente categorias identitárias com sentidos raciais, os valores assumidos pela expressão *badiu* na comunicação interpessoal dependem de quem a emprega e como emprega. A racialização do termo *badiu*, a sua sobreposição ao termo *preto*, adquire para santiaguenses uma valorização positiva, carregada de ironia e desafiadora dos contextos oficiais da sociedade cabo-verdiana. Este conjunto de representações emerge hoje num contexto político de disputa de recursos materiais e simbólicos entre ilhas, marcado pela rivalidade entre as ilhas de São Vicente e de Santiago.

Formuladas na primeira pessoa, as representações da identidade *badiu* compreendem um conjunto de traços de personalidade igualmente apoiados em leituras da História do arquipélago. Entre as formas “essenciais” de ser *badiu* contam-se, centralmente, o espírito de liberdade, a autonomia e ética individual, pensados de acordo com uma história de resistência ao poder colonial. A fixação em outeiros isolados do interior da ilha ou o processo de povoamento disperso simbolizam a determinação própria e a insubmissão relativamente às relações de poder e aos modos de vida preconizados pela assimétrica sociedade colonial e crioula. Nos discursos do dia a dia estes atributos justificam frequentemente éticas individualistas de actuação ou estratégias quotidianas de contorno ou resistência a medidas políticas oficiais.

A “coragem” e a “bravura” são atributos empregues para definir uma população camponesa enfrentando trabalhos agrícolas e pastoris historicamente marcados por ciclos de seca, fomes e migrações forçadas. A capacidade de resistência física, emocional e intelectual é associada a momentos de explosão emocional, de catarse e de temperamento. Os atributos da “sinceridade” e da “frontalidade” são concebidos como opostos aos da dissimulação caracterizando as populações desenvolvendo no passado uma relação ambivalente com o poder colonial. No presente estes modos dissimuladores e superficiais de relacionamento são encarados como meios de obter favores das classes detendo posições de poder. Os valores *badiu* da “lealdade”, da “amizade” desinteressada ou da “generosidade” são pensados por oposição a um modo calculista e estratégico de mobilizar recursos, atribuído aos *sampadjudos*.

Atributos centrais de identidade *badiu* relacionados com a bravura, a obstinação e a força física, intelectual e emocional reforçam a masculinização da figura da mulher, associada em Cabo Verde à agentividade social no quotidiano, dado o seu papel determinante nas estratégias de reprodução social. Em imagens “essenciais”, a mulher *badia di fora* usa de força física para lidar com o gado, nomeadamente com bois, utiliza as ferramentas do trabalho rural (facas, machados), canta e dança vigorosamente nos terreiros de *batuko*, toca *fero* nos bailes de *funaná*, e cheira tabaco moído (*kankan* ou *tcheru*). Como muitas mulheres em Cabo Verde, cria os seus filhos e mantém bens familiares como o gado e a terra na ausência de um homem emigrado. Estas imagens são produzidas por construções de género que projectam para a mulher as relevantes qualidades de sobrevivência e de improvisação (*kati kati*).

No presente, jovens da Praia com ténues ligações ao interior mas convivendo com imagens românticas de ser *badiu* desenvolvidas após a Independência, formulam “novas” identidades *badiu*, que emergem em estilos de vida, em estilos de aparência corporal (nomeadamente no uso do *pano di tera*, combinado com sofisticados adornos ou peças de vestuário), nos gostos musicais, e, de um modo geral, no interesse que revelam pela história da ilha. Ser *badiu* significa nestas configurações de identidade ser livre, autónomo e espontâneo.

Projectámos o começo do trabalho para o fim de semana que se aproximava. Na primeira viagem de automóvel que fizemos para o interior, teve início um processo de mútuo conhecimento. Enquanto Dju cuidava em identificar zonas e

marcas na paisagem, falámos de nós, apresentando sucintas narrativas autobiográficas. Escutámo-nos atentamente. Dados de índole pessoal, sobretudo familiar e profissional, constituíram tópicos dessa apresentação.

Dju nasceu no ano da Independência de Cabo Verde, em 1975, em Loura, uma aldeia do concelho de São Domingos, localizada na zona montanhosa de Rui Vaz, no interior da Ilha de Santiago. Após a conclusão do ensino primário, migrou para a Praia para estudar no ciclo preparatório e posteriormente no liceu. Interrompeu os estudos liceais para fazer um curso de Oficial de Diligências graças ao qual trabalhou no tribunal da Praia. Concluiu posteriormente um curso do Magistério Primário de Cabo Verde, trabalhando como professor primário na aldeia onde nasceu. De há uns anos a esta parte é delegado do Ministério de Educação para o concelho de São Domingos. Vivendo na Praia como uma grande parte dos jovens nascidos no interior da Ilha, desloca-se diariamente ao interior para trabalhar.

Na sua aldeia dirige uma associação comunitária, a Associação AgroLoura, vocacionada para a obtenção de financiamento atribuído a organizações não governamentais, no âmbito de programas internacionais geridos pelo Estado cabo-verdiano. O financiamento é empregue em trabalhos de construção de diques para aproveitamento da escassa água das chuvas, manutenção de alfaías agrícolas, construção de currais para o gado e, de um modo geral, apoio das necessidades ou iniciativas económicas das famílias da povoação.

Durante a minha estadia em Cabo Verde, os pais de Dju viviam na localidade, dedicando-se à agricultura, apicultura e criação de gado. Os filhos do casal são adultos vivendo na Cidade da Praia, em Portugal e nos Estados Unidos da América. A mãe de Dju, Mana, faleceu na Primavera de 2007. O pai de Dju, Nésio, faleceu em Agosto de 2009. Nésio foi um guarda florestal na região. Jovem, passou pela migração para São Tomé, nos anos de seca e fomes de 40 e 50 - anos bastante presentes na memória social dos cabo-verdianos e narrados em vários repertórios de cultura expressiva. Foi nos bailes e tocatinas organizados pelos migrantes cabo-verdianos das roças que iniciou a prática musical.

Embora pertença ao vocabulário da língua portuguesa, a palavra adquire em Cabo Verde um feixe de sentidos delimitado. Um tocador é alguém que se dedica à prática de um instrumento musical, interpretando géneros musicais e poéticos populares nas ilhas, encarados, regra geral, como “tradições da terra” (*tradison di tera*). A figura do tocador é prioritariamente associada à interpretação de instrumentos

musicais não amplificados electroacusticamente, em contextos quotidianos de partilha da música, numa esfera pública ou privada. Os principais cenários da experiência cultural da música numa esfera privada são as tocatinas ou “toques” (*toki*)²⁰, as reuniões de músicos ligados por laços de amizade ou de parentesco acontecendo em casas particulares, sobretudo aos fins de semana.

As tocatinas são formas de sociabilidade masculina centrais na aprendizagem de um instrumento musical, no desenvolvimento do estilo interpretativo pessoal de um tocador e no conhecimento do repertório considerado como “tradição”. A transmissão de conhecimento musical aos instrumentistas mais jovens, nomeadamente aquele relacionado com a prática de tocar em conjunto, realiza-se socialmente na esfera privada das tocatinas, previamente ou em paralelo à assunção pública do instrumentista enquanto tocador.

A informalidade dos agrupamentos e a rotatividade de instrumentistas estão consagradas no espírito de uma tocatina, que promove prioritariamente a amizade e o reforço de relações sociais através da partilha da música. Renovadas formações instrumentais, o entusiasmo de tocar em conjunto entre amigos, bem como as *bafa* e as bebidas, estendem algumas tocatinas durante períodos alargados do dia e da noite. A duração de uma tocatina até ao amanhecer (*ti manchi*) constitui uma inabalável garantia do sucesso do evento, um princípio cultural que se aplica em Cabo Verde a qualquer evento de carácter festivo. A maior prova de que as formas de prazer e de sociabilidade designadas pela experiência de uma festa foram genuínas e intensas, é a de que sobreviveram à noite e chegaram ao raiar do sol.

Os contextos de *performance* dos tocadores incluem outras sociabilidades comunitárias e ocasiões festivas ou rituais: as festas religiosas celebrando santos padroeiros de localidades (conhecidas globalmente como *funsson*), que envolvem a organização de bailes ou a *performance* da música em espaços públicos; as cerimónias de *guarda cabessa*, um ritual de protecção de recém-nascidos de algum modo em desuso nas ilhas; celebrações de baptizado, de primeira comunhão e casamentos; as “despedidas” ou recepções a migrantes; ou as cerimónias fúnebres, sempre que pessoas falecidas deixam expressa em vida a vontade do funeral ser acompanhado por tocadores.

²⁰ Embora o termo “toque” seja frequentemente utilizado como sinónimo de “tocatina”, o seu significado é mais aberto, traduzindo igualmente a ideia de uma “actuação” pública, nomeadamente de um concerto ou participação num festival. Estabeleço as distinções entre *tocatina* e “toque” (*toki*) no sétimo capítulo.

A expressão *tocador* é muitas vezes utilizada por oposição à de “músico” (*musiku*), que designa alguém que pratica outras linguagens musicais além dos géneros exclusivamente associados à experiência dos cabo-verdianos nas ilhas, ou utiliza essas linguagens para introduzir inovações estilísticas nas tradições crioulas; alguém que recebeu uma educação musical formal; ou alguém que descreve uma carreira ligada à música popular, o que significa acima de tudo, ter gravado fonogramas comerciais, actuar em eventos que não se confinam exclusivamente aos contextos informais, rituais e festivos. No quotidiano, o termo “artista” designa habitualmente este último perfil de intérpretes musicais, embora a expressão seja igualmente usada para designar os músicos considerados enquanto *tocadores* – *artista tradicional*.

A sobreposição e maleabilidade dos termos traduz o criativo diálogo entre músicas encaradas como participando da “tradição” e músicas cuja pertença a esse grupo é discutida em círculos políticos e intelectuais, por se afastar da interpretação exclusiva das tradições consideradas “da terra”, ou por fazer uso de instrumentações electrónicas e características estilísticas de géneros musicais globalizados (*hip-hop*, *zouk*, *kuduro*, etc.).

Sendo filho de um *tocador*, Dju cresceu numa casa onde existia uma *gaita*. A partir dos sete anos de idade, nos intervalos das aulas, de brincadeiras e dos trabalhos do campo, sobretudo do apascento e ordenha de animais, procurou aprender os *funaná* e *samba* compostos pelo seu pai (conhecidos na linguagem dos *tocadores* por *pessa*, “peças”) e por outros *tocadores* da região. O contexto político e cultural do regime de partido único do PAICV (1981-1991) condicionou a sua ligação à música. Participando desde criança em encontros e concursos de *tocadores* de *gaita* com o seu pai, Dju foi mobilizado para integrar a JAACCV (Juventude Africana Amílcar Cabral de Cabo Verde) e, num segundo momento a OPADCV (Organização dos Pioneiros Abel Djassi de Cabo Verde), enquanto representante da cultura da Ilha de Santiago.

No período de transição para o regime multipartidário, entre finais da década de 80 e a primeira metade da década de 90, os eventos de política cultural estatal envolvendo *performance* de música e dança passaram a ser menos frequentes. A *performance* pública de *batuko* e *funaná* rareava, mesmo em celebrações associadas a rituais católicos onde detinham um papel significativo, como casamentos, baptizados ou festas de Primeira Comunhão.

À semelhança de outros tocadores com quem falámos, Dju abandonou o seu instrumento musical até à segunda metade da década de 90, altura em que um grupo musical de jovens, sediado na Praia, Ferro Gaita, ganhou visibilidade mediática, desencadeando um novo interesse pela *gaita* e pelo *funaná*, quer entre tocadores, quer entre vários agentes promovendo eventos musicais.

Motivado pela popularidade do grupo Ferro Gaita, Dju retomou a prática regular do seu instrumento musical em tocatinas com amigos do bairro de Eugénio Lima, na Praia, formando o agrupamento Rabenta, em 1997. A palavra *rabenta* significa em crioulo “rebentar”, “brotar” e é utilizada para designar o nascimento de espécies vegetais. Numa ilha eminentemente agrícola, mas assolada pela seca, o termo está associado à fertilidade, à renovação da natureza, à força e à energia. Rabenta é um dos grupos mais activos da Ilha de Santiago. A ligação a uma das produtoras de eventos culturais actuando no arquipélago, integrou-os nos últimos anos em programas de festivais em várias ilhas de Cabo Verde, na África Ocidental e em Portugal. Para os elementos do grupo, as actuações musicais, decorrendo paralelamente às suas actividades profissionais, constituem um recurso económico suplementar significativo.

Embora a música detenha um papel central na sociedade cabo-verdiana, apenas os raros intérpretes que desde a década de 90 integraram o mercado internacional da *world music*, podem encará-la como actividade profissional. No seu trajecto, o grupo Rabenta actuou em festivais em várias ilhas de Cabo Verde, na África Ocidental e em Portugal. O seu primeiro fonograma, *Nha Fula*, foi gravado em Dakar, no Senegal, e o segundo, *Carranganhada*, em Roterdão, na Holanda. As interpretações de Dju estão igualmente gravadas em fonogramas de Zeca di Nha Renalda (*Zeca di Nha Renalda 20 Anos Depois*), Gilyto (*Pa Bu Larga*), do grupo de *batuko* Tchubinka ou numa colectânea incluindo vários tocadores de *gaita*, vivendo em Santiago e em Portugal (*Fidjos di Funaná*).

A popularidade de Dju e do grupo Rabenta nasceu com a divulgação de *Nha Fula*, um *funaná* adaptado de um poema de *batuko* presente na memória de pessoas mais velhas. A canção questiona o comportamento de uma mulher que “não semeia”, “não colhe” (no poema original), não é proprietária de “carros” comerciais, “lojas” ou “bares” (nos versos criados pelo grupo) mas tem “mais dinheiro do que um morgado” - a figura do proprietário de terra na época colonial. Inscrevendo-se no idioma cultural de humor masculino que marca as relações sociais de Dju e dos seus amigos, a canção

traduz construções de género e da sexualidade que atravessam diferentes repertórios da cultura expressiva cabo-verdiana, compostos e interpretados por homens ou mulheres. Constituindo originalmente uma crítica de mulheres ao comportamento sexual de outras mulheres, na interpretação do grupo adquire os contornos de uma crítica masculina à figura de uma mulher que alcança a riqueza material graças a um comportamento sexual socialmente reprovado. *Nha Fula* é simultaneamente um “nome de casa” (*nomi di kasa*) de uma mulher (“a senhora Fula”), e uma das expressões utilizadas no passado para designar o órgão sexual feminino.

Mais do que uma viagem integrada num mapa formal de trabalho, aquele era um passeio turístico introdutório, que associa hoje a uma forma de hospitalidade central em representações de identidade cabo-verdiana, traduzida em Cabo Verde pela expressão *morabeza*. Sei agora, em todo o caso, que um mapa rígido e formal de trabalho só poderia existir na minha cabeça. Os próximos meses estariam repletos de agitação e de surpresas.

A primeira deslocação que fizemos de acordo com um plano de trabalho conjunto de realização de entrevistas respeitando o método das histórias de vida, teve lugar na Cidade da Praia. Dju propôs que visitássemos um tocadour de *gaita* vivendo no bairro da Achadinha, Bitori di Nha Bibinha. O encontro revelou-me como a sua presença determinava o surgimento de um tipo de informação radicalmente diferente daquele a que teria acesso sozinho ou acompanhado por qualquer outra pessoa. Antes da entrevista ter início, Bitori e Dju conversaram prolongadamente sobre questões críticas relacionadas com a sua prática de tocadours. Afloraram a exclusão dos músicos vivendo na ilha da edição do Festival da Gamboa que se realizaria daí a dias; mencionaram propostas de gravação por parte de empresários não oferecendo garantias económicas, bem como dívidas monetárias referentes a concertos dados ou gravações de fonogramas vendidos, entre outros tópicos. Dialogavam sobre questões inerentes à experiência de ser tocadour.

A presença de Dju criava um sentimento de familiaridade nas pessoas abordadas. Permitia a emergência de informação e de conhecimento partilhados e neste sentido eu ganhava acesso a aspectos de intimidade cultural e biográfica. O interlocutor do discurso e dos olhares desses “outros”, não era apenas eu, um estudioso português interessado na “cultura”, um estrangeiro, alguém sobre quem não se tem informação prévia, alguém com quem se inaugura uma relação. O interlocutor era eu, assumindo estes atributos, e um *insider*, alguém familiar que, durante os

primeiros meses, antes que conseguisse articular um crioulo perceptível e entender tudo o que era dito, formulava as perguntas em meu nome, procurando criar uma ponte com as pessoas. Dju era alguém com quem uma boa parte dos nossos interlocutores tinha uma relação pessoal ou sobre quem possuía uma representação prévia, com quem partilhava ou disputava recursos. Uma história em comum entre estas pessoas, uma história cultural, mas também uma história interpessoal, enquadrava o contexto da entrevista.

Ao levar-me até pessoas mais ou menos próximas de si, Dju pretendia suspender ou apagar desconfiças ou rivalidades entre tocadores. A sua postura tornava-se para mim bastante clara sempre que me apresentava. Eu estava a fazer um trabalho sobre “cultura”, uma tese de doutoramento a ser apresentada numa universidade em Lisboa e que um dia poderia resultar num livro. Era um trabalho que pretendia divulgar a “cultura” de Cabo Verde. Nas entrelinhas, era possível ler-se que a minha investigação poderia conferir uma nova visibilidade às suas experiências da música e dança, com repercussões práticas no futuro. Conduzir-me até pessoas que como ele tinham uma história de vida intimamente relacionada com a cultura expressiva, implicava para si um ganho perante elas. Não guardara aquela possibilidade de divulgação para si, parecia dizer-lhes, partilhava-a com todos.

A apresentação assumia frequentemente uma fórmula que continha pressupostos de matriz antropológica. Ao justificar a razão da nossa visita e predispor as pessoas a partilharem experiências de vida connosco, mencionava que ao falar-se publicamente de “cultura” em Cabo Verde, sobretudo no discurso mediático, político ou dos intelectuais, apenas um grupo restrito de homens e de mulheres eram citados. Dju traçava uma diferença entre um conhecimento exterior, oficial, apoiado em critérios políticos extra-culturais, e um conhecimento de mulheres e homens desconhecidos da larga maioria dos cabo-verdianos, mas com um papel decisivo na reprodução destas expressões culturais. Nesse sentido, defendia na sua argumentação que era necessário ouvir as vozes e as experiências de pessoas invisibilizadas por esse discurso oficial sobre a “cultura”. “*Em Cabo Verde existem músicos escondidos*” (*musiku skundidu*), mencionava. Subjacente à sua exposição estavam princípios antropológicos e etnomusicológicos fundamentais: os de que qualquer produtor cultural é um sujeito histórico, organizando as suas formas de expressão a partir de um conjunto de materiais, de convenções ou de regras culturalmente recebidos,

disponibilizados pela vida em sociedade, abertos à agência, à experiência e formas de criatividade individuais.

Além de mulheres e de homens “escondidos”, no decorrer do inquérito procurámos figuras culturais do interior de Santiago, nacionalmente reconhecidas como ícones de identidade *badiu*. As “artes” de retórica de Dju assumiram novas e criativas formas. Ao visitarmos Nácia Gomi (Maria Inácia Gomes Correia, n. Principal, S. Miguel Arcanjo, 1925), que com Nha Bibinha Cabral, Nha Mita Pereira ou Nha Gida Mendi, foi uma das mulheres santiaguenses com ligações à cultura expressiva a ser encarada no período de construção da nação enquanto símbolo de “resistência ao colonialismo”, Dju sustentou a sua argumentação no reconhecimento da experiência e em ideias de “tradição”. Justificou a nossa visita, através de uma exposição que deve tanto ao seu dom da palavra e a formas culturais de argumentação, quanto à retórica política que conhece, desde criança, dos eventos de propaganda partidária e nacionalista.

Dju:

Este senhor aqui está a fazer um estudo de toda a cultura, música de Cabo Verde e músicos também em Cabo Verde. Para ele vir a Cabo Verde, para ele vir falar de música de Cabo Verde e não falar de Nha Nácia Gomi é grave demais! Então, é por isso, agora, que nós arrancámos lá de onde nós viemos, lá da Praia - [Com uma voz fina e uma entoação delicada] Loooonge!

Nácia:

Lá da Praia que vocês vieram...

Dju:

... Nós estendemo-nos até nós chegarmos aqui, para nós virmos aqui na casa da senhora, porque [pausa e ênfase] falar da cultura de Cabo Verde, [pausa e ênfase] falar da música de Cabo Verde, [pausa e ênfase] falar de músicos de Cabo Verde, sem falar de Nha Nácia Gomi, assim como eu já lhe tinha dito, é uma coisa grave! Isto é como se alguém estivesse doente e não melhorasse mais. É por isso é que nós viemos até chegarmos. Agora ele vai fazer à senhora algumas perguntas, mas a senhora pode falar à vontade para lhe explicar como é que as coisas foram desde os velhos tempos, porque eu, eu toco gaita, mas eu nisto eu sou uma testemunha...

Nácia:

Não! Vocês que nasceram ontem não conhecem nada, não viram nada de coisas antigas!

Dju:

... nós não vimos nada! Isto é como a senhora diz...

Nácia:

Tu olha lá. Já tenho 80 anos, 13 de Junho aqui vou fechar 80 anos. Eu na era em que eu nasci, até ao tempo que eu consigo recordar, eu vejo esta coisa aqui assim. Que eu tenha visto, que eu saiba, se me perguntares e eu disser que eu não sei, eu não assumo... Ahn?... E agora, eu posso matar-te. Se eu não for vista, posso ser metida na cadeia durante muito tempo, mas não assumo. Não se morre, não se é dado...

A retórica de Dju sublinha repetidamente a distância que percorremos para falar com Nácia, da Cidade da Praia até Pedra Badejo, concelho de Santa Cruz. Fazer investigação sobre música ou “cultura” em Cabo Verde sem conhecer Nácia Gomi constituía, para si, algo tão grave quanto padecer de uma doença incurável. No seu registo de humor, Dju procurava estabelecer pontos de contacto com uma mulher conhecida em Cabo Verde pelas suas associações de ideias e reflexões enunciadas através de versos de *batuko* e de *finçon*, de parábolas e de aforismos retiradas da experiência de vida no interior.

Nácia respondeu ao seu apelo, comprometendo-se a relatar-nos os factos de acordo com a sua experiência de observação. As suas enigmáticas palavras acentuam o relevo do olhar para a produção de conhecimento sobre a realidade empírica, mas igualmente a ideia de que qualquer olhar é socialmente produzido, de que qualquer narrativa depende de uma multiplicidade de vozes (no seu depoimento, uma narrativa sobre o passado). Apurar as circunstâncias de um acontecimento resulta de uma negociação entre os vários olhares que o testemunharam ou protagonizaram. Importa não apenas ver, mas quem vê, ser visto. Os actos ou motivações individuais só podem ser conhecidos enquanto signos visíveis e socialmente partilhados. Só testemunhando um homicídio se pode aferir da responsabilidade de alguém por esse acto. Só perante um corpo se podem assumir as consequências emocionais e sociais da morte.

A expressão “não se morre, não se é dado”, alude às responsabilidades de familiares, nomeadamente de filhos, perante o falecimento dos pais. O corpo é-lhes entregue (“dado”) para a organização dos rituais fúnebres e a observância de um dever culturalmente significativo em Cabo Verde, o cuidado da campa. A expressão contém, igualmente, atributos centrais de autodefinição de santiagoenses, nomeadamente os que aludem à perseverança, à obstinação e à irredutibilidade perante as adversidades, perante o sofrimento, perante a morte.

Volvida a negociação, Nácia narrou-nos detalhadamente a sua história de vida, pontuada das reflexões que estabelecem a sua reputação de mulher detendo o dom da sabedoria. Descreveu-nos como, em criança, o facto de todas as coisas lhe “entrarem na cabeça” lhe permitiu decorar orações, passagens bíblicas e ensaiar um repertório alargado de versos de *batuko*, razões porque se tornou uma reconhecida *kantadera* e *batukadera*; como as suas *kantiga* de *batuko* não foram proscritos por padres e missionários por estes considerarem que transmitiam “a palavra de Deus”; como alguns desses *batuko* eram delírios de crianças com fome nos violentos anos 40; como

um homem que lhe leu as mãos a informou, antes de se casar, que teria “até” quatro filhos, mas que só um deles cresceria; como no período após a Independência Nacional, os seus versos foram alvo de uma recolha realizada pelo escritor santiaguense Tomé Varela da Silva; como um dos aviões da companhia aérea nacional TACV recebeu o seu nome; como participou na gravação do seu primeiro CD enquanto intérprete.

Ao assumir, no diálogo, a postura de quem apenas pode conhecer o passado contactando com os relatos das pessoas que o experimentaram e que contribuíram para a constituição de uma “tradição” na qual ele próprio se inscreve, Dju enuncia uma das principais estratégias de aproximação que mobilizou no contexto das conversas com pessoas mais velhas: o reconhecimento de um estatuto conferido pela idade e pela experiência que, face ao desencontro entre as gerações mais novas e mais velhas, sabe constituir um argumento facilitador da comunicação. Com pontuais exceções, a consulta formal das experiências e histórias de vida dos mais velhos não é comum entre jovens. Quando existe, está associada à prática e informalidade do quotidiano.

A retórica de argumentação de Dju baseada na idade pode ser sintetizada numa frase que utilizou em casa de um tocador de *cimboa*, Manu Mendi (Pedro Mendes Robalo, n. Chaminé, Santiago, 1927), nos arredores da Praia, na zona de Rubon Chikeru²¹. Dju procurou construir um sentido de proximidade entre si e aquele homem profundamente tímido que acabara de conhecer, aludindo ao conhecimento

²¹ A *cimboa* é um instrumento monocórdico característico de Santiago, usado para acompanhar o canto individual ou canções de *batuko*. Como Manu nos explicou (e mostrou), a *cimboa* é constituída por uma caixa de ressonância construída a partir do bojo de uma cabaça ou calote de coco de grandes dimensões, cuja abertura é coberta de uma pele de cabrito ou carneiro. Da caixa do instrumento parte um pau fino de forma cilíndrica que constitui o braço do instrumento. A sua “corda” única, constituída por crinas de cavalo entrançadas, estende-se entre um cavalete apostado à caixa de ressonância e uma cravelha em madeira na extremidade do braço. A corda é friccionada por um arco ou, literalmente, uma vara que, nas suas duas extremidades, prende uma corda obtida através do mesmo processo daquela do instrumento, mais grossa, e que é habitualmente untada de breu (Filho 1976: 52). O historiador António Carreira e o antropólogo João Lopes Filho localizaram a sua utilização na cultura expressiva do grupo *mandinka* (*Id.*), um dos povos da costa da Guiné compondo a população escrava que colonizou as ilhas. O antropólogo aponta em Cabo Verde o termo *cimbó* como sinónimo de *cimboa*. De acordo com Manu, o uso do instrumento foi progressivamente abandonado à medida que o cavalo - uma mercadoria altamente valorizada no comércio com a África Continental até ao século XVIII, sobretudo entre os séculos XVI e XVII (Lobban 1995), um importante meio de transporte e símbolo de poder e prestígio social (Meintel 1984: 78) associado à classe de proprietários de terra durante todo o período de governação colonial - passou a rarear na ilha. Manu é apontado como um dos últimos tocadores e construtores do instrumento em Cabo Verde, embora procure garantir a transmissão do seu conhecimento ensinando um dos seus netos, como Dju e eu constatámos. Um filme documental do realizador e antropólogo João Nicolau, “You Can’t Live With Your Mouth Shut!”, é consagrado a Manu Mendi e às suas práticas expressivas.

comum de pessoas, nomeadamente de um tocador de *gaita* amigo de Manu, Papa Nuni, um homem há alguns anos “embarcado” nos Estados Unidos. Relatou a Manu como o seu amigo, num contexto de *performance* musical, pretendeu guardar o instrumento musical sob o pretexto de que cabia dar lugar aos mais novos. Dju argumentou que “as orelhas são mais velhas do que os chifres” (*oredja e mas bedjo ki kifri*). Formando-se no corpo dos animais num período posterior à nascença, os chifres não substituem as orelhas. Detêm papéis diferenciados, são complementares. A expressão de conhecimento proverbial era dirigida a Manu e pretendia criar um contexto aberto de entrevista.

Através das suas formas de argumentação, Dju expressava um dos atributos da sua personalidade que me anunciava como vantajoso sempre que volvíamos impasses na investigação: a sua capacidade de ser um “coro do ambiente” (*koro d’ambienti*). Essa qualidade, pensada como uma das razões do seu estatuto popular, da sua “fama”, traduz a facilidade em se adaptar a circunstâncias e contextos de interacção diversos. “*Se estou com bandidos, sou capaz de ser bandido, se estou num meio mais sério, também me adapto*”²². O “coro” é um elemento expressivo fundamental na *performance* de géneros como o *batuko*, o *finaçon* ou o *funaná*. Emerge em momentos de intensidade emocional e performativa marcados pelo diálogo entre instrumentistas, entre *performers*, ou entre estes e elementos destacando-se da audiência. Fronteiras entre *performers* e público não são, na *performance* da cultura expressiva de Santiago, rígidas, mesmo em concertos ou festivais formalizados. Mais do que a réplica ou a repetição de uma sequência previamente apresentada, as sequências de “coro” apontam para momentos de interacção expressiva, de participação colectiva ou de jogo, marcados pela improvisação rítmica, melódica, poética e cinética produzidas na interacção entre *performers*. Julgo que essas capacidades de jogo, de humor, e de aproximação, convocando identificações e momentos de participação, são ajustadas para ler o posicionamento de Dju na investigação que realizámos.

O meu conhecimento inicial do crioulo impossibilitava-me de dialogar com os nossos interlocutores de modo imediato, seguindo as múltiplas pistas lançadas pelos seus discursos. O interesse de Dju pela história e a experiência da cultura expressiva na sua ilha - que suspendia pontualmente ao indagar-me sobre questões que eu

²² Frase transcrita a partir de notas de terreno.

pretendia que fossem colocadas -, constituiu a principal dinâmica condutora das conversas. A incapacidade de controlar o rumo das entrevistas tornou explícita a “estranheza” e carácter artificial da metodologia utilizada. Uma grelha linear e rígida em torno do relato de uma história de vida, era rapidamente subvertida por múltiplas associações de ideias no discurso de quase todos os nossos entrevistados. Tanto quanto meios de obtenção de informações, de dados biográficos e históricos, as conversas constituíam contextos de partilha de conhecimento cultural, de emergência de um senso comum sobre a vida social e as tradições de cultura expressiva de Santiago.

A presença de Dju tornou algumas das entrevistas em espaços performativos. Através das visitas a tocadores, *batukeru* e *batukadera* assisti a modos de *performance* a que não poderia aceder em actuações públicas na Cidade da Praia, nomeadamente nos concertos ou festivais. As *performances* correspondiam a algo plausível de acontecer sempre que dois tocadores se encontravam numa esfera privada. Em vez de falarem sobre música, abordavam instrumentos musicais, cantavam e descreviam os comportamentos expressivos designados pelos géneros interpretados.

Ntoni Denti D’Oro (António Vaz Cabral, n. São Domingos, 1926), um dos raros homens dedicando-se ao *batuko* – um *batukeru* – mostrou-nos o seu álbum de fotografias, documentando estadias em Portugal, França e na Holanda, onde actuou e formou grupos de *batuko*. Convidou Dju a interpretar *finaçons* que aprendeu em jovem, no seu tambor coberto de pano e coloridas fitas de enfeite. Em vez de falar sobre *batuko* e *finaçon*, interpretou-os, explicando-nos o contexto da sua aprendizagem, os seus conteúdos poéticos, questões relacionadas com os diferentes padrões rítmicos das canções e com os movimentos de dança. Nácia ilustrou passagens da sua história de vida e períodos da História de Cabo Verde interpretando *batuko* e descrevendo os seus contextos localizados de *performance*.

Mas foi, sobretudo, no âmbito das conversas com tocadores de *gaita* que as entrevistas se assumiram como espaços performativos integrados no que designo como uma economia expressiva de trocas emocionais. Os encontros desencadearam a interpretação de *pessa* (composições instrumentais e cantadas) conhecidas pelos tocadores em presença, acompanhadas por improvisações poéticas, aludindo frequentemente ao próprio contexto dos encontros e ao conteúdo das entrevistas etnográficas. As *performances* eram reveladoras dos materiais expressivos, sonoros e

poéticos utilizados numa improvisação, apontando para a natureza das relações interpessoais existentes entre os instrumentistas.

O encontro com Sema Lopi (Simão Tavares Lopes, n. Ribeira Seca, Santa Cruz, 1940) foi, no primeiro período de trabalho de terreno na Ilha de Santiago, revelador dos níveis de comunicação que, através da *performance* da *gaita*, da interpretação vocal e poética, se estabelecem entre instrumentistas, e entre estes e assistentes participativos. A visita pronunciou igualmente contornos das sociabilidades masculinas geradas em torno da *gaita* que participaram de todo o meu trabalho de terreno. Sema reconstituiu as circunstâncias do seu interesse pela *gaita*, no período em que foi migrante em São Tomé, entre 1958 e 1961. Descreveu-nos a experiência de participação nos bailes no interior de Santiago durante o período colonial, bem como transformações significativas nos géneros interpretados.

No final da conversa, colocou em cima da mesa da sala uns copos de vidro colorido em forma de bota que pensei estarem reservados aos momentos cerimoniais da casa. Serviu-nos um grogue fabricado por si, que os presentes classificaram como “de cana” pelo seu travo invulgarmente adocicado e forte, e que eu e Dju recordámos doravante como dos melhores bebidos nos momentos passados em conjunto. Dju introduziu uma das narrativas recorrentes sobre a experiência do *funaná* no período colonial, protagonizada por uma errática figura masculina, de “pés descalços” e “calças rasgadas”, que percorria a ilha de Santiago a pé durante dias a fio, tocando ou seguindo tocadores em bailes, sem regressar a casa. “Só atrás da *gaita*!”. A mitificada figura representa o homem *badiu di fora*, a sua apaixonada ligação ao *funaná* e a sua obstinada busca de prazer, que nenhuma noção de dever social imposta por outros pode conter. “Ninguém conquista mulheres como antigamente”, concluiu.

Enquanto saboreávamos a bebida e a acomodávamos “ao corpo do Senhor Lobo”, Sema iniciou uma improvisação sobre o *funaná Santo Antoni di Belém*, acompanhado pelos filhos Vera e Júlio, na voz e *féro*.

Dju agradeceu a hospitalidade de Sema com uma improvisação instrumental e poética feita em nome pessoal e do grupo que representa entre os tocadores, Rabenta. Construiu a sua improvisação sobre um *funaná* cuja autoria é atribuída a um tocador da Cidade da Praia, Benvindo Ka di Benda, uma figura determinante no seu processo de aprendizagem da *gaita* e na sua assunção enquanto tocador. A *pessa* que interpretou inicia-se com a imaginação de um diálogo entre si e os “rapazes” do grupo [Exemplo 1 do CD que acompanha a tese]. Dju relata-lhes a noite em casa de Sema

Lopi, o principal destinatário da mensagem. O ênfase é colocado no conhecimento que Sema nos transmitiu sobre “cultura” (1). Os rapazes do grupo respondem, convidando o tocador de Ribeira Seca a ir à Cidade da Praia para participar numa tocatina – “brincar”, com a *gaita*, implicitamente -, convite que Dju reformula em nome pessoal (2).

1.

Rapazis keló ki djam bai
Rapazis n'leba nobidadi
Sema Lopi dja mostram kultura
Sema Lopi já mandou cumprimentos

Rapazes, quando eu for
Rapazes, eu levo notícias
Sema Lopi já me mostrou cultura
Sema Lopi dja mandam
mantenha

2.

Sema Lopi n'bem tin tchiga pam fla Nhô
para dizer
Sema Lopi lisim inkomoda Nhô
incomodar o
Es manda fla Nhô pa nu bem brinka cidadi
senhor para
N'bem fla Nhô pa nu bem brinka cidadi
brincarmos

Sema Lopi, eu vim até chegar
ao senhor
Sema Lopi, aqui assim a
senhor
Eles mandaram-me dizer ao
brincarmos na cidade
Eu vim dizer ao senhor para
na cidade

Desenvolve então uma reflexão sobre o tempo. Caracteriza a qualidade das horas passadas em casa de Sema Lopi através da ideia da falta de consciência da passagem do tempo e dos diferentes períodos do dia (3). Num enunciado que se assume de modo mais claro nos versos seguintes, procura justificar-se pela aparição tardia em casa do tocador. O argumento que apresenta é o de que “o mal do mundo vem de dia”, quando as más notícias se conhecem (4.). Dju evoca as circunstâncias da repentina visita a Ribeira Seca - uma povoação rural, sem electricidade, ligada à estrada principal por um caminho acidentado e pedregoso -, às nove horas da noite. Perante a nossa chegada, e com pouco mais de um palmo de visibilidade em nosso redor, o filho de Sema lançou um grito a partir do balcão da casa elevado sobre os campos, assinalando ao pai a chegada de alguém. Minutos depois, ao entrar em casa, Sema confessou-nos não ter compreendido imediatamente a razão do chamamento do filho. Enquanto atravessava os campos, as palavras *Dju di Rabenta!* soaram-lhe improváveis. A improvisação de Dju prevê a possibilidade dos gritos assinalando a nossa chegada terem sido tomados pelo tocador como os ecos de uma má notícia.

3.

*Sema Lopi cedu ki manchi pal manhã
Pal manhã ku seis hora sol
Seis hora di tardi
Nha mai ta tchomam
Nha pai ta tchomam
Nem n'ka sta grabá*

*Sema Lopi cedo ao amanhecer
De manhã com o sol das seis
Seis horas da tarde
A minha mãe chamou-me
O meu pai chamou-me
Eu nem me incomodei*

4.

*Rapazis ka bu mesti fadiga
Mal
Di mundo
Ta bem
Di dia
Dja kusas di hora sabi
Nobidadi
Trazi nobidadi
Pa nu bem
Bem convivi*

*Rapazes não precisam de se preocupar
O mal
Do mundo
Vem
De dia
Quando as coisas da hora se sabem
Notícias
Traz notícias
Para nós
Convivermos*

Dju conclui a sua improvisação traçando um retrato idílico da vida do interior rural de Santiago e das sociabilidades que proporciona. O ênfase na abundância de colheitas e na generosidade da gente da terra, constituem um último elogio à hospitalidade de Sema e, simultaneamente, uma definição de traços centrais da identidade das populações do interior (5).

5.

*La na horta
Nu tem kana
Ka dam kana
Nu tem mangui
Ka dam mangui
Tem batata
Dam batata
Pa nu prova so sabi*

*Lá na horta
Temos cana
Não me dão cana
Temos manga
Não me dão manga
Temos batata
Dão-me batata
Para provarmos bem*

Na passagem instrumental sucedendo aos versos cantados por Dju, a voz de Raul - um companheiro de viagem nesse fim da tarde e início da noite - irrompeu na improvisação. Começou por lançar um apelo aos jovens para tomarem a vida com seriedade e fazerem escolhas com cautela – para não brincarem “no caminho da vida” (6). Sintonizando-se com o propósito da nossa vinda a Ribeira Seca, e com os conteúdos da conversa com Sema Lopi, pretendeu acentuar o significado cultural e intergeracional do *funaná* enquanto “tradição da terra” (7). Através do tempo, o

funaná impôs-se “caminhando” e “puxando” (8). A sua autoridade não deve ser menosprezada pelos mais novos.

6.

Mocinhos, não brinquem com a vida
Mocinhos, não brinquem com a vida
No caminho, não brinquem, não
No caminho, não brinquem, não

Mocinhos ka nhu brinka ku bida
Mocinhos ka nhu brinka ku bida
Na caminho ka nhu brinka nau
Na caminho ka nhu brinka nau

7.

Funaná é caminho longe
Funaná é caminho longe
Funaná é tradição da nossa terra
Funaná é tradição da nossa terra

Funaná é caminho longi
Funaná é caminho longi
Funaná é tradiçon di nós tera
Funaná é tradiçon di nós tera

8.

Já puxou, puxou
Já caminhou, caminho

Dja bem puxa puxa
Dja bem pati pati

O “caminho longe” que Raul menciona não é apenas um trajecto no tempo. Designa os percursos descritos por tocadores e seguidores do *funaná* para participarem em bailes de *gaita* e *ferro* na ilha de Santiago, como aqueles narrados por Dju e por Sema Lopi na sua improvisação.

Os dias de trabalho terminavam, frequentemente, num dos poucos cafés da Praia apresentando *funaná* ao vivo, o café *Eurides*, no bairro de Pensamento. Aí, Dju era pontualmente requisitado para tocar, atenuando o esforço dos tocadores encarregues da animação nocturna estendendo-se às primeiras horas da manhã. A sua aparição na zona de entrada do café, improvisada como palco por se localizar num plano elevado ao da rua e da estrada onde se dispunham os espectadores, causava a exultação da plateia, na atmosfera intensa e informal caracterizando os “toques de *gaita*”. A crescente proximidade entre mim e Dju, a minha presença regular junto do seu círculo de amigos do grupo Rabenta ou do bairro de Eugénio Lima, permitiram que acompanhasse as *performances* do grupo na Ilha, no âmbito de festivais, actuações em festas religiosas, ou em contextos menos formais, como numa série de actuações na casa de um migrante da zona de Palha Carga de Engenhos, um homem conhecido como *Piti di Paris*.

Sendo um jovem trabalhador migrante em França na área da construção civil, Piti criou o hábito de assinalar o seu regresso à terra e o seu estatuto de migrante de sucesso perante a sua comunidade de origem, organizando uma festa em sua casa.

Como acontecera em anos anteriores, em Junho de 2003 convidou um dos seus grupos favoritos, Rabenta, para actuar durante duas noites e um dia, no encerramento dos festejos de São João e do ritual da *tabanka* celebrados na região. As actuações, realizadas num terraço da casa, decorado com folhas de palmeira e espelhos quebrados dispostos na zona de dança, sucederam-se com poucas horas de intervalo durante os três agitados dias da festa. A notícia de uma festa animada por Rabenta atraiu as populações da região de montanha e vale dos Engenhos, concelho de Assomada Santa Catarina, chegando à povoação de Palha Carga após longos percursos a pé ou em resistentes carros de transporte de pessoas e mercadorias.

Na Praia o trabalho tomava novos rumos. Nha Menininha (Antónia Lopes Correia, n. São Domingos, 1935), madrinha da *Tabanka* de Achada Grande e líder do grupo de *batuko* do bairro de Eugénio Lima, convidou-me, no final de uma entrevista que realizei consigo, a ser “padrinho” do grupo. O convite, que aceitei de imediato desconhecendo as suas implicações, abria novas possibilidades de investigação em torno da experiência das mulheres envolvidas na cultura expressiva, num inquérito até então dominado por sociabilidades e olhares masculinos. Enquanto “padrinho” do *Grupo de Batuko Finka Pé Tchada Eugénio Lima* - foi-me dito por Nha Menininha e por Dju -, eu deveria empenhar-me na sua divulgação, conseguir actuações e, eventualmente, suportar despesas de transporte ou de alimentação quando os compromissos de *performance* o justificassem. O estatuto de padrinho ligava-me a uma mulher de classe média trabalhando na empresa nacional de telecomunicações (Cabo Verde Telecom), “Dona Nilda”, eleita como madrinha por Nha Menininha há anos atrás. Em conjunto, procurámos conhecer os projectos das mulheres do grupo, numa reunião na escola primária do bairro. Nha Menininha pretendia dinamizar práticas performativas e expressivas fundamentais para o fortalecimento emocional e intelectual de perto de duas dezenas de mulheres e raparigas vivendo no bairro. As sociabilidades geradas em torno do grupo compreendem igualmente formas de entreaajuda significativas para as suas estratégias quotidianas de reprodução social.

A possibilidade de documentar em áudio e vídeo os eventos que organizámos até Dezembro de 2003, na Praia quanto no interior, constituiu para as participantes no grupo, uma forte razão justificando a minha presença. O visionamento colectivo de algumas das gravações vídeo, organizado em diferentes casas do bairro, dotou-me de um meio etnograficamente significativo de diálogo em torno de categorias culturais da *performance* sonora, poética, cinética e visual do *batuko*.

Em paralelo, prossegui o trabalho de entrevistas na Praia a músicos não contemplados no mapa de investigação traçado com Dju, mas a quem eram socialmente atribuídos papéis determinantes na história da música de Cabo Verde. Eram músicos não compondo as suas redes interpessoais e com os quais detinha uma relação de evitamento ou de fugaz reconhecimento. Sendo naturais da cidade, naturais de *fora* mas assumindo estilos de vida urbanos, ou provenientes de outras ilhas de Cabo Verde, detinham, acima de tudo, um estatuto de classe social e de raça distinto do seu. Ambos deduzimos, tacitamente, que era improvável que surgissem barreiras à comunicação, caso eu decidisse abordá-los.

Nos dois últimos meses de trabalho de terreno em Santiago construí com o músico Kalú Princezito uma relação de proximidade assemelhando-se aos moldes daquela desenvolvida com Dju. A escuta de *Ayan*, onde interpreta duas composições suas, desencadeou um interesse pessoal nas suas práticas expressivas. As direcções do trabalho etnográfico em Cabo Verde adiaram um contacto desenvolvido, que se proporcionou no período final da estadia no arquipélago. Iniciámos então uma série de diálogos que implicaram uma aprendizagem pessoal bastante significativa. Como Dju me introduzira à História, estéticas e práticas expressivas dos géneros abordados pelos tocadores de *gaita*, nomeadamente o *funaná*, Kalú apresentou-me novos ângulos de visão sobre o *batuko* e *finaçon*, dois géneros tradicionalmente interpretados por mulheres, conhecendo no período pós-colonial várias apropriações no âmbito de processos de produção da música popular. Princezito é reconhecido como o mais criativo músico trabalhando em torno de elementos sonoros e poéticos do *finaçon* e *batuko*, em paralelo à abordagem desenvolvida durante a década de 90 por Orlando Pantera. Na sua casa da Várzea, nas ruas do bairro, em tocatinas e concertos com os seus companheiros do Trio Desafinado, Zé di Viola e Bana di Brava, confrontou-me com algumas das ideias subjacentes ao seu trabalho de *batukeru*, apoiado em práticas etnográficas pessoais.

Kalú apresentou-se como alguém detendo um olhar crítico sobre a realidade cultural de Cabo Verde. Garantiu-me que não se limitaria a fornecer-me informação consensual e “respeitável”. “*Há coisas que não vais saber porque as pessoas não te vão querer contar, farão silêncio. Há coisas que só vais saber, porque eu te vou contar* [Risos]”²³. Referia-se a fronteiras, historicamente formadas, de classe social e

²³ Passagem transcrita a partir de notas de terreno.

de raça, a divisões entre os vários agentes envolvidos na produção da música popular de Cabo Verde (músicos, empresários, governantes), ao papel desarticulado de partidos políticos e intelectuais nas políticas culturais do país e, de um modo geral, à ausência de faculdades críticas e formas de mobilização pública no arquipélago. Essas zonas de informação que calculava serem silenciadas na relação com um estrangeiro, eram traduzidas numa frase que proferia frequentemente para designar o modo como as relações sociais se desenvolvem em Cabo Verde, entre as esferas pública e privada. “*Há segredos que todos conhecemos.*”²⁴

Apesar das múltiplas inflexões do trabalho e da heterogeneidade de materiais empíricos que se me apresentavam, a relação com Dju e o trabalho que desenvolvemos em conjunto reforçou-se como o fio condutor, a narrativa dominante da investigação etnográfica. O estatuto de Dju foi sempre, aos meus olhos, ambivalente, agregando papéis de “informante chave” e de “objecto” central da pesquisa. Julgo não ter resolvido, conceptualmente, esta tensão até ao momento da escrita. Dju projectou-se criativamente no espaço das nossas interações, pretendendo assegurar o seu relevo, o seu lugar central na pesquisa. As suas formas de humor e de argumentação, a criatividade das suas narrativas e pontos de vista sobre a sua realidade cultural - a um tempo denotando envolvimento e descrevendo distanciamento analítico - e, sobretudo, as suas surpreendentes *performances* de *gaita* e voz, contribuíram significativamente para essa sobreposição de estatutos aos meus olhos.

O tom de auto-engrandecimento da sua narrativa de história de vida (que registei semanas antes de abandonar Cabo Verde e analisarei no capítulo dedicado às construções culturais da música e dos tocadores) é revelador das suas *performances* de conquista de espaço e de reputação perante mim. Dju caracterizava em moldes “extraordinários” a sua aprendizagem musical em criança e o seu percurso de tocador na passagem para a juventude, descrevendo um cuidado na contextualização cultural, histórica e na apresentação de detalhes narrativos que sabia causarem-me entusiasmo. Através da sua narrativa, eu vislumbrava um reflexo da minha presença, do perfil e identidade do meu trabalho e dos contornos da minha relação estabelecida consigo.

A minha necessidade quanto à sua participação na investigação não era menor. Permanentemente necessitava do seu contributo para desbloquear impasses práticos

²⁴ *Id.*

da investigação, das suas capacidades interpretativas para atribuir sentido a informações desconexas, da sua imaginação histórica e etnográfica para estabelecer novas relações entre dados e ideias. A investigação etnográfica parecia ganhar sentido sempre que, volvidas inúmeras negociações e encontros não concretizados conduzindo a frustração momentânea, trabalhávamos em conjunto. Esses momentos ultrapassavam qualquer expectativa prévia que pudesse ter. O questionamento facultado pela relação com Dju, implicou, na minha perspectiva, a “radical reorientação de perspectiva”, assumindo “proporções ontológicas”, que Bruce Kapferer definiu como o principal ganho epistemológico da metodologia de trabalho de terreno (Kapferer 2000: 190).

O modo como a investigação académica no domínio da etnomusicologia se desenvolve, frequentemente, a partir do encontro entre trabalhadores de terreno procurando organizar conhecimento e apresentar narrativas em torno de músicas em larga medida desconhecidas da academia e não contempladas no mercado da indústria da música internacional, e músicos vislumbrando possibilidades de adquirir uma nova visibilidade e alcançar novos públicos internacionalmente, não tem sido suficientemente desenvolvido na literatura da etnomusicologia. É nesse espaço de troca e tácita reciprocidade que a produção de conhecimento frequentemente ocorre. Antropólogos da música e etnomusicólogos, constituem com editores discográficos, agentes significativos participando do mercado da *world music* ou das músicas populares de contextos não ocidentais comercializadas pela indústria discográfica sedeadas nos principais centros europeus e norte-americanos de mercantilização cultural.

O envolvimento de Dju na pesquisa etnográfica não foi apenas motivado, a meu ver, por um desejo de se ver representado na investigação, construindo uma nova reputação ou um suporte de reconhecimento em Cabo Verde, entre públicos, músicos e agentes da produção musical. Dju empenhou-se num projecto de construção de uma etnografia e história cultural da cultura expressiva em Santiago desvinculado das ideias hegemónicas de valor cultural que, com base em hierarquias de raça e de classe social, estabelecem o *funaná* e os outros géneros performados pelos tocadores de *gaita* como expressões pouco passíveis de se constituírem como objectos de investigação cultural. Enquanto tocador de *gaita* santiaguense, crescendo no ambiente da construção da nação, orgulhoso das “tradições da terra”, Dju pretendeu inverter este discurso dominante. Ao participar activamente no trabalho de investigação

procurava assegurar a representação de mulheres e de homens que como ele, o seu pai e alguns dos seus amigos mais próximos, se dedicavam à reprodução da cultura expressiva santiaguense, sob o olhar condescendente das elites da Praia e do arquipélago. O seu interesse no “passado”, o modo como convocou identificações com os nossos interlocutores, são reveladores de processos de identidade cultural e da busca nas narrativas do passado de materiais a configurar em políticas de identidade e práticas expressivas do presente. O trabalho criativo em torno desses “materiais” apresentava-se como um eixo central de uma reflexão antropológica.

Ao fazer-me aceder a essas narrativas e experiências, Dju apontava, discretamente, um percurso ético para a investigação, o do exame das histórias entrelaçadas dos nossos países na produção da cultura expressiva da sua ilha. Instigava-me a compreender uma relação marcada, no período colonial, pelos estatutos de colonizador e de colonizado, e redefinida, no período pós-colonial, em torno dos estatutos de país receptor de migrantes e país exportador de mão de obra no âmbito das migrações internacionais de trabalho. Em ambos os períodos, a população camponesa santiaguense ocupava estatutos marginais.

Em Cabo Verde gerávamos um tipo de relação descrito em alguns relatos etnográficos envolvendo etnógrafos e “informantes chave” como sendo de mútua dependência (cf. Rabinow 1977), pesando favoravelmente em momentos de negociação e tensão. As estadias de Dju em Portugal durante os anos que se seguiram reforçaram-no como *pivot* de uma investigação multisituada. À medida que o conhecimento mútuo se aprofundou, essa relação estratégica e instrumental, de parte a parte, passou para segundo plano, para que uma forte amizade se pronunciasse.

2.3. Lisboa

Uma das máximas de identidade pessoal frequentemente proferidas por Dju, “*Di Mana é di Mundo*”, associa as suas práticas transnacionais de viagem a uma projecção da sua popularidade ou “fama”. Constituindo o título de um *funaná* da sua autoria, o depoimento participa das formas de auto-engrandecimento que rodeiam a sua representação de tocador e as suas práticas expressivas da *performance* de *gaita*. Mobilizado nas suas relações de amizade mais próximas, o enunciado situa-se no plano do humor, do exagero e da “ vaidade” (*bazofaria*), mas indica, igualmente, o seu

desejo de reforço de relações interpessoais, de solidificação de amizades e o significado do reconhecimento social na sua prática de tocador.

Di Mana é ele próprio. Em Cabo Verde, quanto na diáspora cabo-verdiana, as pessoas são interpeladas através de nomes socialmente criados que anulam o uso corrente de nomes civis, próprios (*nomi*) ou, por vezes, de apelido (*nomi di família*). O nome de uso mais generalizado é o “nome de casa” (*nomi di casa*) ou “nominho” (*nominho*). Criado no âmbito das relações de parentesco e de amizade, torna-se frequentemente o nome pelo qual alguém é socialmente identificado. Algumas pessoas são nomeadas por mais do que um “nome de casa”, prática que dá conta de uma distinção entre graus de intimidade compondo as relações sociais de uma pessoa. No quotidiano, a cambiante utilização de nomes está associada a diferentes contextos de interacção e diferentes tipos de relações interpessoais, que correspondem a diferentes graus de intimidade ou de conhecimento. Embora tendam a ser criados na infância, os “nomes de casa” mudam ao longo de uma história de vida.

O “nome de casa” pode constituir uma abreviatura mais ou menos padronizada na língua crioula de nomes próprios (como acontece noutras línguas), mas frequentemente não existe uma correspondência ou proximidade fonética entre ambos. Alguns “nomes de casa” implicam a substituição de um nome próprio por outro. Em contextos de sociabilidade e de nomeação que transcendem as relações de parentesco ou de amizade, ao “nome de casa” frequentemente se agregam outros, qualificando a progenitura, traços físicos, apelidos familiares, proveniência de localidade ou de ilha, ou reconhecidos atributos de prática social. Os nomes indicando a progenitura consistem nos “nomes de casa” de mãe ou pai.

Dju é o “nome de casa” substituindo o nome próprio Virgolino. Em diferentes contextos de interacção, o seu “nome de casa” é qualificado de acordo com diferentes atributos que socialmente assume. Por vezes o seu “nome de casa” é apagado por outros nomes. Dju é interpelado por amigos de infância e do grupo enquanto “Dju Preta”, um atributo racializado através do qual surge identificado em alguns *funaná* do grupo; por “Nha Fula”, nome que alude à canção que o popularizou como tocador de *gaita*; por “Dju di Rabenta” ou “Rabenta”, que o identificam com o seu grupo. Mas é por Di Mana, “o filho de Mana”, ou Romana, a sua mãe, que gosta de ser tratado. *Di Mana é di Mundo* adquire dois sentidos genéricos. Um primeiro indica que ele “é das pessoas”, “pertence às pessoas”. Como no português falado no Brasil, “mundo” pode

significar em crioulo “muita gente”. Num segundo sentido, este *mundo* é o Mundo enquanto realidade física, geográfica.

À medida que a minha estadia em Cabo Verde se aproximava do fim, Dju reforçava a ideia avançada no primeiro encontro em que discutimos moldes de trabalho conjunto de que seria interessante realizarmos o mesmo tipo de trabalho em Portugal. Dju é um dos jovens cabo-verdianos que tomou a decisão de não migrar ao contrário de alguns irmãos e de uma grande parte dos seus amigos. Sendo professor, delegado do Ministério da Educação e tocador, reúne recursos económicos para viver em Cabo Verde, pelo que recusou sujeitar-se ao desempenho de actividades profissionais maioritariamente destinadas a homens cabo-verdianos na Europa ou EUA, concretamente o trabalho na construção civil.

Contudo, à semelhança de uma larga maioria dos cabo-verdianos, as suas redes sociais, estratégias socioeconómicas e formas de imaginação tecem-se transnacionalmente. Migrar para o exterior é um projecto central de muitos cabo-verdianos, embora nem todos o realizem. A sua concretização envolve um significativo investimento pessoal e familiar. No caso de migrações não enquadradas por projectos de estudo ou formação profissional, alguns passos do moroso e burocrático processo implicam riscos que, caso se verifiquem, ameaçam economias e fragilizam novas tentativas. A obtenção de vistos é alvo de ilegal especulação promovida por funcionários de consulados e intermediários, geralmente pessoas com contactos institucionais e investidos de algum poder na sociedade cabo-verdiana. Aceder a um visto pode significar entregar a intermediários alguns milhares de euros, uma avultada soma de dinheiro considerando os padrões económicos do país.

Dju viaja com frequência enquanto músico. Ser um *tocador* garante-lhe um bem precioso em Cabo Verde, o da mobilidade espacial. Projectos de gravação e a realização de espectáculos no exterior do país, organizados por empresários, editores ou associações culturais migrantes, facilitam aos músicos a obtenção de vistos, conferem uma justificação formal de entrada num outro país. Paralelamente, o seu estatuto de funcionário público facilita a renovação anual de vistos de visita a familiares em Portugal, em períodos de férias.

Na óptica dos serviços que regulam os movimentos populacionais entre o país e o exterior, Dju é um funcionário do Estado envolvido na produção de “cultura”. Espera-se que, sempre que saia de Cabo Verde, regresse ao território para retomar a sua vida profissional. A sua mobilidade internacional é institucionalmente garantida

fora do âmbito das restrições que regulam a concessão de vistos de trabalho para o Espaço Schengen ou para os Estados Unidos da América. Dju é um “local” que desenvolveu práticas de viagem transnacionais amplamente ligadas ao seu percurso de tocador, não um potencial migrante de trabalho.

Três meses após regressar a Portugal, em Abril de 2004, Dju telefonou-me. A possibilidade que entrevia de prosseguirmos trabalho etnográfico poderia constituir um forte argumento para desbloquear burocracias e obter um visto durante o período de férias escolares em Cabo Verde. Aceitei os seus termos, endereçando algumas cartas à Delegada do Ministério da Educação em que explicava a natureza do nosso trabalho e expunha a necessidade de contar com a sua presença em Portugal com a maior brevidade e num período de tempo mais extenso ao destinado a férias de funcionários estatais.

Em Abril de 2004 Dju chegou a Lisboa. Foi a primeira de várias estadias anuais suas em Portugal com a duração aproximada de um mês, acontecendo até ao momento da escrita de tese. Por seu intermédio conheci a geografia *badiu* da Área Metropolitana de Lisboa, maioritariamente constituída por bairros de construção “clandestina” ou “espontânea” criados no período da descolonização por migrantes africanos e populações oriundas do interior rural português. Nas últimas décadas, bairros de habitação social realojaram populações vivendo em alguns “bairros de barracas” demolidos (*bairo di baraka*, como pragmaticamente são conhecidos em crioulo). Os encontros com tocadores nos espaços de sociabilidade masculina e em casas de família dos bairros da Cova da Moura (Buraca), Bairro 6 de Maio (Damaia), Venda Nova, Bairro do Zambujal (Alfragide), Quinta da Lage (Brandoa), Vale da Amoreira (Barreiro), Rio de Mouro (Sintra), Bairro das Marianas (Carcavelos) ou Bairro da Portela de Sacavém, permitiram-me configurar, de modo inicial, as redes sociais construídas em torno da *performance* de *gaita* e do *funaná* em contexto migrante.

Entre improvisações de *gaita*, *ferro* e voz, as histórias de vida e experiências partilhadas sublinharam o relevo de consultar as vozes de migrantes na construção de uma história social de práticas expressivas amplamente associadas à migração e a formas de transnacionalismo. Metodologias multi-situadas e trabalho com diferentes escalas de olhar e de interpretação, como Eric Wolf preconizou em *Europe and the People Without History* (1982), são necessárias na feitura de histórias alternativas ou marginais. O trabalho de terreno reforçava que as populações vivendo no arquipélago

como em centros da diáspora cabo-verdiana participavam de um mesmo “campo social” (Basch *et al.*: 7) de produção cultural, historicamente sustido através de estratégias sociais e agentividades destinadas à reprodução da cultura expressiva.

Se as histórias de vida de tocadores de diferentes gerações permitiam restituir a formação histórica dessas redes transnacionais, acompanhar Dju em *performances* em casas de amigos e familiares, em cafés ou cerimónias rituais, conviver com os seus relatos de viagem, convocava materiais para uma reflexão sobre o modo como músicos vivendo em Cabo Verde e descrevendo práticas de viagem, se inscreviam nessas redes e as encaravam como recursos para as suas próprias práticas expressivas no presente. Era uma oportunidade para compreender como Dju viajava enquanto tocador: de que modo as suas estratégias de mobilidade espacial se relacionavam com a sua prática de tocador; como se movia nas redes migrantes santiaguenses da Área Metropolitana de Lisboa; em que medida as suas práticas de viagem contribuíam para os seus processos de criação expressiva.

No decorrer do inquérito procurámos Florzinho (Adriano Correia Furtado, n. Ribeira da Prata, Tarrafal, 1950), um tocador de ferro vivendo no bairro 6 de Maio que Dju havia conhecido numa das suas viagens a Portugal e cujo estilo performativo lhe havia deixado uma forte impressão. Entre as várias narrativas rodeando a origem dos seus “nomes de casa” (Flor, Florzinho ou Flor di Mundo), aquela que Flor nos apresentou na entrevista que realizámos em sua casa, e a que é assumida por algumas das pessoas que compõem as suas relações nos bairros 6 De Maio e Cova da Moura, prende-se com os dons da amizade e da afabilidade. A cordialidade no trato, a sua capacidade de ouvir os outros e de mediar conflitos tornaram-no, ao longo dos anos, numa “Flor das pessoas” (*Flor di Mundo*). Nos seus discursos e práticas, esses traços de personalidade coexistem com o recurso episódico à disputa verbal e ao confronto físico como meios de manutenção de uma reputação pública masculina. Em contextos de tensão, a sua identidade de género é discursivamente sustentada pela noção de “respeito” (*ruspetu*).

Os perfis de sociabilidade de Flor e de Dju, as suas ligações à cultura expressiva, os seus criativos estilos performativos e noções partilhadas de masculinidade associadas ao toque de *gaita* e *ferro*, acentuaram uma identificação mútua, reforçada pelos seus epítetos sociais de homens pertencendo “às pessoas”. Nos cafés, lojas e hortas da Damaia, Cova da Moura, Quinta da Lage e Reboleira, as suas *performances* em conjunto marcadas pela improvisação poética, constituíram algumas

das actuações mais enérgicas a que assisti durante o trabalho de terreno. No fim de cada *pessa* interpretada, elogios de parte a parte, lançados entre risos, apertos de mão e novas rodadas de *grogue* ou *whiskey*, surgiram codificados através de epítetos irónicos como os que associam a figura do tocador ao diabo (*bô é [sima] xuxu!*; “tu és um diabo!”). No idioma de masculinidade pautando a prática do *funaná*, um enunciado associado à construção negativa e marginalizadora dos tocadores na época colonial, era transformado, entre gargalhadas, num atributo positivo dando conta de qualidade musical e expressiva e de concepções desafiantes de masculinidade.

Flor foi o único o único neto do seu avô, um proprietário de terra, gado e comerciante da zona do Tarrafal, organizando bailes de *gaita* e *ferro* em sua casa. Começou a tocar ferro aos 10 anos de idade, acompanhando Jovelino di Palo, um tocador vivendo desde a década de 70 na Cova da Moura. À semelhança de outros jovens cabo-verdianos da sua idade, foi forçado a cumprir serviço militar no exército português. Chegou a Portugal em 1971. Durante o período em que participou da Guerra Colonial em Angola (1971-1974), acompanhou os tocadores de *gaita* Vitoriano e Gomi di Nha Maninha em actuações para outros militares. A participação no conflito custou a Vitoriano a perda de um braço. Nos encontros maioritariamente masculinos de tocadores de *gaita* e ferro, Vitoriano e Julinho, um dos tocadores mais activos na Área Metropolitana de Lisboa, abordam o instrumento em conjunto.

Após a guerra, Flor viveu durante um curto período de tempo em Cabo Verde, onde se casou. Regressou à Damaia, empregando-se como operário da companhia de transportes Carris. As duas casas do bairro onde viveu foram construídas por si. Nos últimos anos tem trabalhado irregularmente como encarregado de obras de construção civil, na Área Metropolitana de Lisboa, no Algarve, no Alentejo e, como muitos cabo-verdianos santiaguenses, em outros países da Europa, como a Polónia, Alemanha ou França, sempre de acordo com contratos de trabalho com uma duração de meses. O engenho na projecção e execução de estruturas de ferro constitui um dos seus orgulhos profissionais. O ferro está definitivamente ligado à sua prática profissional e expressiva.

No período pós-colonial, marcado pela valorização cultural e política do *funaná*, foi um dos tocadores envolvidos na constituição do género como expressão de música popular de representação nacional. Acompanhando os tocadores de *gaita* Julinho e Beja Branka, participou nas primeiras gravações comerciais de *funaná*

utilizando *gaita* e *ferro*, subsidiadas por migrantes santiaguenses em Lisboa no início da década de 80.

Após a partida de Dju, mantive um contacto estreito com Florzinho. Na sequência de uma viagem sua a Cabo Verde, assumiu um compromisso amoroso com uma das *batukadera* do grupo de que eu havia sido padrinho, Formosa, o que contribuiu significativamente para a nossa aproximação. Preocupado em estabelecer redes transnacionais, vi-me repentinamente integrado nelas e comprometido com o projecto de trazer Formosa para Portugal.

Entre 2004 e 2006, Flor introduziu-me às sociabilidades masculinas cabo-verdianas dos bairros vizinhos 6 de Maio, Cova da Moura, Reboleira e Quinta da Lage, situados nos limites dos concelhos de Lisboa e de Amadora. Aos fins de semana, entre jogos de cartas e de *ouril* em cafés e lojas, o visionamento dos últimos *videoclips* editados em DVD em casas de amigos, reuniões de homens nas hortas do concelho da Amadora ou, tão simplesmente, percursos e conversas de rua ou convívios em cafés estimulados pelo pagamento recíproco de bebidas, pude assistir aos “toques” de *gaita* e *ferro* de tocadores, para os quais Flor era regularmente requisitado. A nossa relação causou desconcerto a alguns moradores do bairro 6 de Maio e a agentes policiais patrulhando a zona, habituados a encarar os jovens brancos visitando o bairro enquanto consumidores de droga e os seus acompanhantes como potenciais traficantes. Poder rebater essa construção, elucidando as pessoas sobre a nossa amizade, sobre a natureza do meu trabalho, sobre o meu conhecimento de Cabo Verde e prática do crioulo, deu-nos especial prazer. No seu idioma de hospitalidade e de amizade, Florzinho apresentou-me como alguém que conhecia várias ilhas de Cabo Verde e com quem se podia falar em crioulo. Esses dados situaram a comunicação com as pessoas num patamar inicial de proximidade e familiaridade, permitindo a “entrada” da etnografia em novas zonas de conhecimento.

Para Florzinho era uma prioridade que os agentes policiais convivessem com os nossos percursos entre os bairros 6 de Maio e Cova da Moura e compreendessem que “*nem todas as pessoas são iguais*” ou que “*nos bairros não moram apenas bandidos*”²⁵. A nossa amizade era um modo de os confrontar com as essências e estereótipos organizando os seus olhares e práticas sobre a realidade dos cabo-verdianos, e de um modo geral dos africanos, vivendo nos bairros socialmente

²⁵ Frase transcrita a partir de notas terreno.

construídos como “violentos”. Não pretendia negar as formas de violência marcando o quotidiano nessas localizações, mas impedir que uma população maioritariamente trabalhadora, também ela atingida por formas de criminalidade dos “bandidos”, sofresse os efeitos de exclusão das práticas políticas e policiais. Como acontecera com Dju em Cabo Verde, Flor empenhou-se em preservar a minha integridade física e garantir que nenhum episódio desagradável me afectaria enquanto estivesse nos bairros. Para ambos, ser um “informante chave” significava, antes de mais, zelar pela minha integridade física e bem estar emocional. Fazer etnografia nos bairros implicou contactar com um quotidiano saturado de discursos e práticas associados à violência. Em Fevereiro de 2005, a morte de um agente da Polícia de Segurança Pública na sequência de um tiroteio no bairro da Cova da Moura, povoou as ruas do bairro (bem como as de todos os bairros da zona limite entre Lisboa e a Amadora) de brigadas policiais. A identificação e revista de transeuntes, o controlo de entradas e saídas de pessoas do bairro, as perseguições e detenções de suspeitos de tráfico foram, de um modo geral, apoiadas pela população, que concebeu as medidas como formas de impedir os assaltos a casas e pessoas relacionados com o consumo de droga. O desacordo relativamente à actuação policial cresceu sempre que a população considerou que a sua abordagem se processava de acordo com linhas raciais e que os habitantes eram indiscriminadamente tratados como “criminosos”. Restrições foram impostas às intensas sociabilidades desenvolvidas nos espaços públicos do bairro, sobretudo nos cafés, durante os fins de semana. Um “toque” de *gaita*, ferro, baixo eléctrico e caixa de ritmos com a participação de Florzinho a que assisti em Março desse ano, foi interrompido pela polícia de choque que irrompeu no café, exigindo aos presentes que abandonassem o local. Nos dias que se seguiram, o boato de que a polícia havia feito uma rusga no café, retido o tocador de *gaita* e aberto a caixa do seu instrumento à procura de droga, deu conta das constelações discursivas associadas à violência que participam da vida social de migrantes cabo-verdianos de alguns dos bairros da Área Metropolitana de Lisboa e da *performance* do *funaná*.

Nas suas deslocações a Portugal, Dju envolveu-se com o meu projecto de aprendizagem da *gaita*, o que constituiu um novo elo, central, no nosso relacionamento. Procurámos encaixar as aulas na sua atarefada agenda de Lisboa. Em casas de amigos ou familiares seus no Algueirão, na Portela de Sacavém, nos bairros do Vale da Amoreira e 6 de Maio, Dju transmitiu-me pacientemente um conjunto de conhecimentos relacionados com a abordagem do instrumento. Em cada aula, perante

o olhar curioso dos seus amigos e familiares, procurei mostrar-lhe os meus hesitantes progressos na prática da *gaita* e na aprendizagem de *pessa*. As aulas constituíram uma ferramenta metodológica fundamental para conhecer o repertório interpretado por tocadores, sobretudo aquele pertencendo exclusivamente à sua memória social e não consagrado em gravações comerciais ou etnográficas; para reconhecer a existência de diferentes estilos de interpretação, associados a tocadores culturalmente destacados; para reunir dados sobre formas de categorização cultural da música e categorias émicas de *performance* da *gaita* de difícil emergência no contexto formal das entrevistas, mas traduzindo significativas prioridades estéticas e sónicas; para compreender diferenças estilísticas e interpretativas entre *batuko*, *samba*, *mazurca*, *valsa*, *zouk* ou *funaná* e os seus vários estilos. Embora essas zonas de conhecimento tenham feito parte da etnografia desenvolvida com os tocadores, encará-las de modo prático dotou-me de novos ângulos de compreensão da *performance* da *gaita* a organizar num capítulo centrado em práticas e concepções da música. As aulas foram igualmente uma oportunidade para Dju comentar com alguma detenção os seus processos de composição e produção poética, bem como os de outros tocadores, seus contemporâneos ou vivendo em épocas anteriores à sua, mas dos quais recebeu conhecimento mediado pela memória de tocadores mais velhos. As “genealogias” de tocadores que, como pude constatar ao longo do trabalho de terreno, são apaixonadamente discutidas pelos cabo-verdianos, foram um elemento fundamental das aulas e das sociabilidades que se construíram em seu redor. Uma dessas discussões, em casa de amigos seus vivendo no Vale da Amoreira, sintetiza para mim as formas de humor através das quais Dju constrói sentidos em torno da sua prática expressiva, bem como a sua reputação e representação masculina.

Dju:

Eu naquela altura, homem que me espantou com a gaita, mesmo... eu vi toques do meu pai safando-se, eu vi o Kodé di Dona, o Armino Varela, os rapazes a encruzar, mas eu vi um homem simples que nem é falado, que se chama [com ênfase] Ka Di Benda!, Benvindo Ka Di Benda! Deu uiiiiiii!...

Herculano:

Esse nem sequer sei quem é. É de onde?

Dju:

É lá da Calabaceira da Praia. Deu uma desamarração da gaita à minha frente, eu fiquei a babar-me todo!...

Calisto:

Boca aberta, mesmo!

Herculano:

Toca mesmo?

Dju:
Desamarra!!! [Gargalhada geral, prolongada]
 Um dos sobrinhos de Calisto:
Não é um pequenino, assim?
 Dju:
Sim, um branco... [Gargalhada persiste]
 Calisto [Para os sobrinhos que continuam a rir-se]:
Desamarra, sim!
 Dju:
Sshht! Oh! Dos pés à cabeça, assim!
 Herculano:
Corre os dedos nos botões da gaita?
 Dju:
Olha, imagina já aqui em baixo que eu vi assim, pan! De repente correu os dedos até ao cimo do outeiro aqui [Aponta para os botões da parte de cima da gaita que tem nas mãos], *pô-los aqui em cima assim...*
 Herculano:
Tornou a ir para baixo?
 Dju:
Sim. Quando eu vi eu disse: “ou agarrar e ter ou largar e correr”. Então “eu tenho de suster também”. Vim suster, agora.
 Herculano:
Ele passou-te a gaita, também?
 Dju:
Não, eu naquela altura ainda era [Tocava] *Pimpilita!*
 Herculano:
Era rapazinho...
 Dju:
 ... [Canta] *Pimpilita ki ta matau xodibola. Assim eu ia na Pimpilita sem parar* [Risos]! [Prossegue, rindo-se] *Nem ameacei pegar à frente dele! Aí então é que eu disse: “eu tenho de aprender também para quando o homem desembainhar eu espetar”*²⁶. *Ele deu-lhe assim.*

Dju abafou os risos remanescentes na sala tocando uma *pessa* de Benvindo Ka Di Benda que me habituei a escutar nas visitas a tocadores, em Santiago e em Lisboa. A originalidade da composição e a destreza que a sua interpretação exige, tornaram-na a apresentação ideal do seu estilo pessoal ou *mosada* perante outros tocadores. Nesses encontros, sobre esse suporte instrumental, enumerou uma constelação de lugares e de pessoas compondo a sua biografia e as desses homens, assinalou o bom tempo passado em conjunto, reforçou agradecimentos quanto à colaboração no nosso projecto.

²⁶ A expressão que Dju utiliza é *Ó ki homi rinka pam finka*. Traduzo a expressão *rinka*, em crioulo sinónimo de “arrancar”, “iniciar” ou, mais próxima do contexto de uso da frase, “sacar”, enquanto “desembainhar”, tendo em conta que o sentido geral da expressão idiomática aponta para um duelo entre dois homens empunhando facas. Escolhi o termo “espetar” para traduzir a palavra *finka*, cujos sentidos aproximados podem ser igualmente dados pelas palavras “enterrar” ou “cravar”.

No diálogo emergem atributos pelos quais Dju é socialmente reconhecido. A capacidade de produzir imagens humorísticas através do uso inventivo da palavra, da gestualidade e do som, a capacidade de formar sentidos alternativos em torno da narrativa de episódios do quotidiano jogando com convenções culturais, tornam-no frequentemente o centro das atenções das sociabilidades masculinas que frequenta na Cidade da Praia, no interior de Santiago e na Área Metropolitana de Lisboa. Ao estatuto de tocador enquanto indivíduo de excepção, de que é socialmente investido, sobrepõe-se o de alguém com o dom de fazer rir os outros através da narração de histórias (*storia*) e do uso de *parti* e *konto nobo*²⁷.

Dju relata um episódio central na sua biografia de tocador, o encontro em criança com um tocador mais experiente e tecnicamente apetrechado, Benvindo Ka di Benda. Para fazer justiça ao estilo instrumental desse homem, produz uma imagem desconcertante e exagerada que resulta numa primeira explosão de riso na sala. Através de uma inversão de sentidos, transforma a metáfora cultural de execução da *gaita* enquanto forma de entrelaçar notas próxima da tecelagem (*tissi gaita*, “tecer a *gaita*” ou *trabessa*, cuja tradução aproximada para português pode ser dada pela palavra “encruzar”), na imagem de alguém que separa os fios emaranhados de um novelo (*dimara gaita*, “desamarrar a *gaita*”) e confere plena fluidez e expressividade ao encadeamento de baixos e melodias tocados. Em vez de “tecer” ou “encruzar”, Ka di Benda “desamarrava” a *gaita*. O sentido cómico é acentuado pela entoação que Dju confere às palavras no ritmo desenfreado da conversa, que o texto escrito não permite transmitir²⁸.

O diálogo é marcado pelo idioma competitivo de interpretação da *gaita* e do *funaná*. Na narrativa que apresenta, a admiração pelo estilo instrumental de outro tocador está na origem da decisão de aprofundar a aprendizagem do instrumento,

²⁷ Estas práticas expressivas estão todas ligadas enquanto artes verbais de produção simultânea de humor e de significado cultural a partir da criatividade em torno da linguagem oral: *parti* são pequenas anedotas e *konto nobo* (“novos contos”) são curtas expressões na língua crioula, recortadas da oralidade, disseminadas a partir das relações sociais do quotidiano que as pessoas repetem nas suas interações públicas na criação de um efeito de humor e de familiaridade com os idiomas culturais em voga. Apesar de terem autores, a sua autoria perde-se na medida da sua difusão e enunciação repetida. Com um período de validade mais ou menos longo, os *konto nobo* cessam a sua existência ao serem substituídos por outros de maior novidade e efeito humorístico em dado momento.

²⁸ A passagem é especialmente aproximada à noção de Mikhail Bakhtin (1981) da “criatividade cómica” e do “riso” como tendo “o poder de trazer um objecto para a proximidade, arrastá-lo para uma zona de contacto cru onde lhe podemos apontar o dedo familiarmente a partir de todos os lados, virá-lo de cima para baixo, de dentro para fora, romper a sua carapaça externa, olhar para o seu centro, duvidar dele, rompê-lo, desmembrá-lo, perscrutá-lo a partir de cima de baixo, deixá-lo despido e expô-lo, examiná-lo e livremente experimentar com ele” (Bakhtin 1986: 23).

fortalecendo-se (*trissa*, “suster” ou “pôr escoras”) para a eventualidade de um futuro encontro. Um segundo momento de comicidade, provocado pelas intervenções dos amigos, é dado pela caricatura que faz de si próprio enquanto aprendiz que ensaia *Pimpilita*, uma canção popular encarada como fazendo parte da aprendizagem de tocador. O exemplo que escolhe fornece a diferença qualitativa então existente entre os dois tocadores. Por fim, a projecção do encontro imaginado é enunciada através da imagem do confronto entre dois homens armados. Na expressão “para quando o homem desembainhar eu espetar”, as concertinas e o estilo instrumental de cada um são conotados com facas, artefactos que são símbolos centrais da identidade masculina santiaguense.

2.4. “Tu não cresces mais, moço!”

É comum que os relatos etnográficos situem momentos de ruptura e transição nas relações de terreno - momentos “de passagem” no quadro de uma prática profissional frequentemente encarada como um “rito de passagem” *per se*, indissociável da aquisição do estatuto de antropólogo e uma “garantia” da validade do conhecimento produzido (Gupta e Ferguson 1997a). O tempo cimentou uma relação de amizade entre mim e Dju, através da qual posições e estatutos previamente definidos foram parcialmente ultrapassados, ou antes, suspensos.

Julgo que aos olhos de Dju os meus estatutos de académico português da sua idade, branco, com aquisições no plano prático e material que “ser branco” pode implicar para um santiaguense, se esbateram. O meu empenho em compreender ou interpretar a realidade cultural dos cabo-verdianos, os gestos de aproximação implícitos na aprendizagem do crioulo, no projecto de abordagem da *gaita*, uma história e memória comuns, por vezes textualizadas nos idiomas cabo-verdiano e português da “saude”, fortaleceram em Dju e em mim um sentimento de amizade contrariando representações cristalizadas e diferenciais de poder frequentemente implícitos em relações entre cabo-verdianos e portugueses. “*Estou preocupado contigo*”, disse-me ironicamente Dju num café da Damaia, na sua escala de regresso dos Estados Unidos, em 2005. “*Se continuas aqui connosco, vais-te tornar bandido*”. “Eu já sou um bandido”, respondi²⁹. E no ano seguinte todos os meus gestos de

²⁹ Diálogo transcrito a partir de notas de terreno.

familiaridade e à vontade em interacções com pessoas foram apreciados com um comentário que traduz um novo estatuto para o relacionamento: “*tu não cresces mais, moço!*” (*djô ka kiria, mosso!*). Dju identificava em mim a consumação de um processo através do qual eu me havia tornado, parcialmente, um cabo-verdiano, adquirindo traços compondo a identidade social de alguns dos seus amigos homens em Cabo Verde e Portugal. Através desse comentário suspendia ou relativizava diferenças culturais, de estatuto social e de poder, que sabia existirem entre nós.

Desde o início do trabalho etnográfico que senti que a possibilidade de desenvolvimento de conhecimento implicava franquear representações e discursos gerados por um passado colonial antecedendo e construindo as interacções no terreno – um passado colonial com fracturas pós-coloniais. Julgo ter sido a maior conquista do trabalho etnográfico em conjunto e ser, de um modo global, o maior ganho do método etnográfico enquanto projecto humanista crítico. A proximidade, a cumplicidade, a reciprocidade de relações de terreno acontecendo num campo de representações previamente atravessado por fronteiras de raça construídas por histórias coloniais constituíram para mim o espaço ético utópico para que uma antropologia crítica e situada emergisse e definisse o seu campo de possibilidades.

Que etnografia desenhei, entre a Praia, o interior da Ilha de Santiago e a Área Metropolitana de Lisboa, em diálogo com pessoas, com materiais escritos e audiovisuais, com eventos a que assisti, mapeando discursos e práticas incidindo na experiência da música e dança, mas dialogando, acima de tudo, com um “tocador”, numa relação que lançou os principais eixos de reflexão? Que posições uma etnografia desenvolvida nos moldes que descrevi ocupa? Qual o “espaço ético” da investigação?

George Marcus fundamenta o espaço ético e político da antropologia na noção de “cumplicidade” (Marcus 1998d) e no perfil do antropólogo enquanto “activista circunstancial” (Marcus 1998b). O autor desenvolve o conceito de “cumplicidade” por oposição às noções de “relação”, na obra de Clifford Geertz, e de “colaboração”, na de James Clifford. A concepção de “relação” em Geertz, defende, comporta uma noção de cumplicidade densamente relacionada com a ficção de sustentar a própria relação entre informante e etnógrafo. Informantes vislumbram na relação com o antropólogo a possibilidade de melhorias radicais para a sua vida. O antropólogo é obrigado a “pedir caridade” (a solicitar um investimento das pessoas na transmissão de conhecimento cultural) que lhe é concedida nesse espaço de expectativa. A

cumplicidade é necessária para que a *mise en scène* do projecto etnográfico se torne credível na imaginação do antropólogo. A relação é definida por Geertz como uma “ironia antropológica de ficções” que cada uma das partes aceita silenciosamente. Existe uma tensão moral e ambiguidade ética que é dissipada por ambas as partes para que o relacionamento se torne credível. No ideal de colaboração concebido por James Clifford, marcado pela noção de “dialogia” de Mikhail Bakhtin, está em causa a negociação de uma fronteira entre culturas, a construção de conhecimento intercultural. O resultado não pode ser redutível a modos de conhecimento dominados pela voz monológica do etnógrafo.

A noção de “cumplicidade” que Marcus propõe ajusta-se ao seu projecto de etnografia multilocal e à necessidade de traçar a descontinuidade das formações culturais do mundo contemporâneo, produzidas em múltiplos sítios. O etnógrafo não espera do informante conhecimento cultural, mas uma articulação de formas de ansiedade geradas pela consciência de que ambos são afectados pelo que está noutros lugares sem saberem que ligações a esses lugares estão em causa (Marcus 1998d: 119). O etnógrafo torna esse algures presente através da sua prática multisituada. Uma “afinidade”, uma “equivalência demarcada” (*Ibid.*: 122), definida pela curiosidade relativamente a sítios específicos que afectam a sua interacção, constrói a cumplicidade. Dentro dos limites de um mesmo projecto etnográfico, o etnógrafo lida com sujeitos descrevendo circunstâncias de classe diferentes (elites ou grupos subalternos) que podem não se conhecer uns aos outros ou ter a consciência dos efeitos das suas vidas sobre as vidas dos outros. A assimetria de relações de poder entre etnógrafo e informantes não pode ser já presumida, como no relato de Geertz definindo a “relação”. O etnógrafo relaciona-se com sujeitos partilhando a sua identidade de classe e as suas ansiedades, ou com pessoas de classes sociais investidas de maior poder do que a sua. Questões de poder tornam-se mais ambíguas relativamente à pesquisa antropológica do passado.

A noção de “cumplicidade” no trabalho de George Marcus é, de acordo com os meus valores e experiência de terreno, problemática de defender. A sua principal limitação reside, a meu ver, na tendência para uma concepção unilateral do relacionamento entre etnógrafo e “outros”. Construir uma “cumplicidade” de acordo com o pressuposto de que antropólogo e informante são afectados pelas mesmas forças sociais, significa ignorar fortes assimetrias

entre ambos que ainda prevalecem numa fatia significativa da pesquisa antropológica. Uma etnografia colocando em relação etnógrafo e indivíduos pertencendo a uma classe social homóloga da sua, não constitui uma configuração exclusiva de construção de objectos de pesquisa de uma antropologia do mundo contemporâneo. O projecto de uma antropologia das elites, como Marcus preconiza, não deve ser presumido como um modelo da literatura antropológica com base etnográfica. Idealmente, qualquer pesquisa deve colocar o etnógrafo em relação com vários grupos sociais, frequentemente em conflito, com interesses divergentes ou disputando, de acordo com diferentes estratégias, os mesmos recursos. No quadro desse conjunto de relações, o etnógrafo assume uma cumplicidade crítica com grupos ou indivíduos no terreno. Esses vínculos posicionam-no, distanciando-o necessariamente de grupos, indivíduos e agentividades oponentes e aproximando-o de outros. A concepção de “cumplicidade” de Marcus pressupõe igualmente que os indivíduos estejam empenhados em analisar as forças sociais que os afectam. A interpretação dos seus estatutos e posições no real é um passo para a articulação de estratégias, para a tomada de medidas. Mais do que um meio para interpretar a sua condição, o informante concebe na relação com o etnógrafo, um campo de acção. As suas formas de agentividade não correspondem, necessariamente, àquelas que o antropólogo proporia, ao mobilizar o seu aparato crítico e intelectual. As ideias de Marcus concebem um informante passivo que abdica de aspectos e necessidades centrais da sua condição, para aceder a uma zona de condição partilhada com o antropólogo, passível de lançar as bases de uma relação cúmplice entre ambos. Marcus supõe que o informante consinta termos de relação que parecem desfamiliarizá-lo da sua própria realidade, que o afastam de aspectos centrais da sua condição, em nome de um exercício concebido e imaginado pelo etnógrafo, confortavelmente posicionado no centro do projecto. Julgo que, em termos humanos e práticos, qualquer projecto de afinidade não é viável se assentar prioritariamente no arbítrio do antropólogo.

Deste modo, reconheço uma maior proximidade da minha experiência etnográfica com a descrição de Geertz em “Thinking as a Moral Act: Ethical Dimensions of Anthropological Fieldwork in the United States”, a partir da qual Marcus trabalha a noção de “cumplicidade”. Apesar das suas consequências de

desencantamento e frustração, acredito que a amizade que as relações de terreno frequentemente implicam, a reciprocidade e as economias da dádiva, que em Cabo Verde se traduzem através da expressão *dam dau* (“dá-me e eu dou-te”), podem fornecer a base para projectos comuns. Dádivas e estratégias não anulam o idioma da amizade. Esses projectos devem tomar forma a partir da capacidade de interpretar as necessidades de outros sem que elas tenham necessariamente de afectar, no plano prático ou imediato, o etnógrafo. A cumplicidade não se formula necessariamente a partir das forças sociais que afectam em simultâneo antropólogo e outros. Pode surgir como resultado de uma negociação, de uma avaliação ética em que antropólogo interpreta a condição de outros significativos à luz do seu aparato crítico pessoal e, intersectando-se densamente com este, o aparato crítico e projecto humanístico da disciplina em que se inscreve.

Em Abril de 2004, Flor, Dju e eu procurámos o tocador Daniel di Palo. Foi o primeiro de vários encontros com Daniel, um migrante da zona de Assomada Santa Catarina, Santiago, que viveu em Portugal entre 1974 e 2005, ano em que faleceu. Num anexo da sua casa no bairro da Quinta da Lage, na Brandoa, Daniel construiu com chapas de zinco e contraplacado uma loja exígua, cuja existência era assinalada na rua através de um *néon* antigo publicitando uma marca americana de cigarros. A loja, como a sua casa e horta, parecia ser exclusivamente construída com materiais e objectos que haviam perdido a utilidade ou funcionalidade para outras pessoas. No interior, um espaço para os visitantes com bancos de madeira era delimitado por um balcão, além do qual se dispunha um frigorífico, uma prateleira com bebidas e um leitor de cassetes. *Posters* alusivos à música de Cabo Verde, a fonogramas editados e a concertos, decoravam um local trazendo evidentes reminiscências de lojas que conheci em várias ilhas do arquipélago, com aquela exacta disposição. Aí Daniel recebia a qualquer hora do dia ou da noite rapazes e homens desejando beber cerveja, *whiskey* ou *grogue*, e ouvir *pessa* de *gaita*, *ferro* e voz. Era na loja que guardava o seu instrumento, habitualmente pousado nos bancos de madeira ou no balcão. Entre resistências a falar sobre a *gaita* e o *funaná*, práticas culturais “desprezadas” no período da sua juventude, Daniel usou de rigor descritivo para nos transmitir como começou a interessar-se pelo instrumento e como se tornou um “tocador” em menino, percorrendo as “achadas” de instrumento na mão, “calças rasgadas” e “pés

descalços”. Gargalhadas de Flor e Dju permearam o diálogo. Apesar da marginalização social rodeando a sua prática de tocador e o *funaná* enquanto género performativo, acentuou que foi graças ao dinheiro que ganhou actuando em “toques” que o seu pai reuniu a quantia necessária para migrar, no início da década de 70. Exultando com os dados que emergiam do diálogo, Flor projectou o seu olhar sobre a investigação. “*Cabo Verde merece um certo estímulo. Cabo Verde merece um certo apoio. Cabo Verde merece um certo reconhecimento. Não teórico, mas prático. Prático. Para sabermos dialogar uns com os outros*”³⁰. Julgo que o conhecimento prático mencionado por Florzinho constitui um projecto de revelação das narrativas de experiência social marginal envolvendo a experiência da cultura expressiva em Santiago no período colonial e as estratégias de sobrevivência implícitas nas migrações para Portugal. A textualização e visibilização dessas experiências constituíam, para si, modos efectivos de construir um entendimento e iniciar um diálogo sobre as relações envolvendo cabo-verdianos e portugueses, no passado quanto no presente. O objectivo genérico que leio nas palavras de Florzinho prende-se com o desfazer de equívocos e de desencontros pautando essa relação. Florzinho via na investigação um modo de romper com o silêncio, o desinteresse e o desconhecimento sobre a vida social dos cabo-verdianos santiaguenses no contexto pós-colonial português, frequentemente originando formas persistentes de racismo e de exclusão.

As palavras de Florzinho aludem, em traços gerais, a alguns dos axiomas apresentados por Michael Herzfeld (2001b) na sua definição do projecto da antropologia cultural como uma “avaliação crítica do senso comum” e “teoria enquanto prática”. Para o autor, a validade da antropologia reside no “desvelamento de práticas íntimas subjacentes a protestos retóricos de verdade eterna” (*Ibid.*: 3). A antropologia fornece um espaço crítico e empírico únicos no qual se examinam apelos universalistas do senso comum, incluindo as evocações da ciência e da lógica por parte da elite política e científica. O espaço distintivo da antropologia reside nessa crítica do senso comum e da prática de um conjunto vasto de agentividades intelectuais e políticas que procuram impor as suas interpretações particulares a populações não subscrevendo essas ideias; a problemas que essas interpretações não resolvem, por causa de valores e práticas locais; a pessoas que respondem de formas

³⁰ Depoimento transcrito a partir da gravação da entrevista a Daniel di Palo.

inesperadas. A inclinação da disciplina para trabalhar em torno de comunidades marginais ou periféricas permite usar essa marginalidade para colocar questões sobre os centros de poder – uma ideia igualmente defendida em trabalhos anteriores, nomeadamente em *A Antropologia do Outro Lado do Espelho* (2001/ 1987).

O espaço de prática e de ética emergindo das relações de amizade com Florzinho e Dju prende-se com um exame de linhas de raça construtoras da marginalidade das populações *badiu* e das suas formas de cultura expressiva, nomeadamente do *funaná*. Opera uma crítica a formas de senso comum que, apoiadas em enunciados coloniais, constroem noções de valor estético, estabelecendo hierarquias entre formas de expressão culturalmente interessantes e formas de prática expressiva que, apesar de terem feito a sua entrada para o conjunto de expressões aceites como nacionais (como revelarei no quinto capítulo), transportam marcas de “desprezo”. Averiguar as pistas traçadas pelo trabalho etnográfico conjunto com Florzinho e Dju significa, para mim, traçar as constelações discursivas formadas por um conjunto de enunciados ambivalentes, em torno da prática masculina da *gaita* e do *funaná*. Utilizo a localização que os tocadores de *funaná* ocupam nas “margens” de um espaço transnacional entre Cabo Verde e Portugal para, como sugere Herzfeld, interpretar relações sociais e políticas entre os centros e margens da sociedade cabo-verdiana no período colonial, e das sociedades cabo-verdiana e portuguesa em contexto pós-colonial.

3. Diferentes crioulos: cultura expressiva, raça e a ordem colonial no contexto pós-escravatura

3.1. Introdução

As diferentes práticas expressivas caracterizando a experiência social dos cabo-verdianos agregam construções discursivas que as situam, bem como aos seus produtores, em constelações particulares de raça, de classe social, de origem insular, de nacionalidade, de diáspora e de subjectividade. Estes enunciados assentam nas histórias sociais distintivas dos diferentes géneros de música e dança, e traduzem fronteiras e assimetrias de produção colonial entre os diferentes grupos sociais da sociedade cabo-verdiana. Apesar de sujeitas a debate e a revisão ao longo de todo o período de construção da nação pós-colonial, estes enunciados têm ressonâncias nas configurações de imaginação estabelecidas no presente em torno de cada uma das práticas culturais. Uma contextualização histórica revelando o processo de configuração da sociedade cabo-verdiana e as principais dinâmicas de formação dos seus grupos sociais permite aceder às intersecções de raça, classe social, nacionalidade, diáspora e subjectividade que investem de significado cultural cada um dos géneros de música e dança, organizando as percepções que se estabelecem em seu redor e os processos de criatividade cultural compreendidos pela sua *performance*. Neste enquadramento histórico, a centralidade da instituição da escravatura e dos regimes de trabalho colonial que lhe sucederam, especialmente incisivos na formação das identidades e das práticas culturais da população camponesa santiaguense, convocam uma abordagem das construções hegemónicas de raça e de classe social, configuradas através de práticas e discursos na órbita da governação colonial e ramificadas através das relações sociais do quotidiano. Apenas posicionando as práticas expressivas no interior de um campo discursivo colonial mais vasto, enredando as populações de Cabo Verde e os seus grupos sociais distintivos, se poderá compreender o seu leque de significados identitários historicamente formados e continuamente negociados.

No presente capítulo procuro situar a emergência das várias práticas de música e dança que os cabo-verdianos consideram como seu património cultural no contexto das relações de poder da sociedade colonial cabo-verdiana. Procuro revelar como enunciados de raça circulando entre a metrópole e o arquipélago, e ganhando forma

através de relações sociais no quotidiano da sociedade cabo-verdiana, posicionaram as diferentes práticas culturais em hierarquias de valor estético, fornecendo marcadores para o tracejamento de fronteiras de raça e de classe social definidoras das identidades dos diferentes grupos sociais e das assimetrias existentes entre si: as fronteiras entre uma população branca minoritária ocupando cargos da administração da colónia; uma população mestiça urbana ocupando diferentes posições no espectro socioeconómico, concebida como “civilizada”, habitando as diferentes ilhas do arquipélago; e a população camponesa, maioritariamente negra, social e economicamente subalterna, concebida como “não civilizada”, vivendo no interior da ilha de Santiago e nas zonas socialmente periféricas da cidade da Praia.

Construções discursivas da raça e da classe social distribuíram as práticas da música e da dança e os seus produtores num contínuo compreendendo diferentes graus de “mistura” cultural, entre um pólo africano desvalorizado e concebido como culturalmente inferior, e um pólo europeu hegemonicamente valorizado, concebido como culturalmente superior. Estes posicionamentos traduziram e, simultaneamente, participaram em processos mais alargados de política da identidade durante o período colonial tardio. Apurar a localização dos cabo-verdianos ao longo do contínuo entre “África” e “Europa” constituiu um recurso central, quer para definições oficiais das suas identidades políticas no império e, desse modo, dos regimes de trabalho e de mobilidade a que podiam aceder, quer para as formações de identidade das elites económicas e culturais “da terra”, especialmente patentes em emergentes noções de “crioulidade” substancialmente apoiadas em debates em torno das práticas da música e da dança. Procuro revelar como no período colonial tardio compreendido entre o final do século XIX e a década de 70 do século XX, a produção da identidade cabo-verdiana desenvolvida quer através do discurso colonial metropolitano, quer daquele emergindo entre as elites culturais cabo-verdianas, apagou a “crioulidade” dos géneros de Santiago, entendendo-os enquanto sobrevivências de um passado africano, e projectou-a, com diferentes propósitos de política de identidade, para as práticas centradas na interpretação dos instrumentos de corda e da voz, sobretudo a *morna*, icónica da intimidade entre as várias populações colonizando o arquipélago e da originalidade das suas configurações culturais.

As noções de “crioulização”, de “crioulidade” e de formações sociais “crioulas” como trabalhadas na literatura das ciências sociais e do pensamento crítico contemporâneos (sobretudo na antropologia cultural, na história, na etnomusicologia e

nos estudos culturais) são chave para a compreensão da formação histórica da sociedade cabo-verdiana, das suas configurações culturais e, desse modo, das suas práticas de música e dança. As noções são de uso complexo uma vez que denotam simultaneamente um *processo histórico* distintivo da modernidade, nomeadamente as histórias de encontro forçado e de subjugação de Outros maioritariamente negros por Europeus, organizadas pela economia da escravatura, pelo comércio triangular e pela formação de sociedades de plantação no Atlântico (o processo de “crioulização”); e *formações de identidade*, histórica e socialmente negociadas (diferentes “crioulidades” e “identidades crioulas”). Como assinala o antropólogo Miguel Vale de Almeida (2004a, 2004b) os sentidos dos termos revelam zonas de sobreposição entre, por um lado, a crioulização enquanto “processo” e, por outro, a crioulidade enquanto “discurso” de identidade e “projecto” de emancipação conduzindo à emergência de nacionalismos e nações, e nem sempre o primeiro configurou os segundos, como o autor revela ao contrastar as trajectórias coloniais e pós-coloniais das sociedades brasileira e cabo-verdiana (Almeida 2004b).

Para os antropólogos culturais trabalhando desde a segunda metade do século XX em torno dos contextos das Caraíbas, os termos “crioulo” e “crioulização” designam configurações distintivas de organização social, de cultura e de identidade geradas pela expansão Europeia e pela emergência do capitalismo global a partir do século XV³¹. Em termos globais, o desenvolvimento de economias de plantação em territórios radicalmente transformados pela presença europeia, por vezes colonizados de raiz, gerou a co-presença de populações com origens geográficas, experiências sociais e bagagens culturais tão díspares como indígenas habitando previamente esses territórios, escravos transportados de diferentes latitudes do continente africano, migrantes laborais da Europa e da Ásia, proprietários de terra, militares, mercadores e administradores europeus. Esta coexistência gerou uma transformação adaptativa das práticas e significados transportados por todos, especialmente violenta e coerciva no caso das populações escravas negras e ameríndias, e a articulação de novas práticas culturais e identidades, tradutoras de experiências, estatutos e relações sociais em produção.

³¹ Nesta síntese, baseio-me nos trabalhos de Sidney Mintz (1985, 1996), Mary Louise Pratt (1992), Michel-Rolph Trouillot (2002, 2003), Miguel Vale de Almeida (2004a, 2004b), Gabriel Fernandes (2006) e João Vasconcelos (2006). Os três últimos autores confrontam de modo interessante as premissas da literatura internacional com as experiências históricas da “crioulização” e da “crioulidade” cabo-verdianas.

No cerne das dimensões culturais da criouliização reside o argumento da plasticidade de experiências, práticas, valores, crenças ou sensibilidades transportadas e transformadas pelos vários grupos sociais em co-presença na produção de uma realidade cultural nova, aproximada de acordo com os termos da linguística, à criação de uma *língua franca* que pauta as relações sociais entre gerações subsequentes, mesmo que vividas a partir de posições assimétricas de poder (por exemplo, aquelas detidas por senhores brancos e por escravos negros ou pelos seus descendentes)³². É este processo de “interpenetração”, de “fusão” e de “reorganização” (Mintz 1996: 302) de elementos culturais anteriormente disjuntos, fruto de histórias violentas e fragmentadas, que é definido enquanto “criouliização”, e as configurações culturais resultantes enquanto “crioulas” ou “crioulizadas”.

Reagindo ao alargamento de sentidos conferido aos termos por teóricos da globalização (em especial por Ulf Hannerz e as suas teses do mundo contemporâneo como um mundo em “criouliização”), o antropólogo Sidney Mintz (1996) cingiu os significados do termo “crioulo” àqueles inscritos no uso original da palavra nas sociedades atlânticas das Caraíbas, os de “criar”, “cultivar” e “fazer crescer” (Mintz 1996: 301), aplicados a “alguém” ou a “algo” “nascido no novo mundo de pais do velho mundo” (*Id.*). Mintz (1985, 1996) centra a sua leitura das sociedades crioulas numa análise dos sistemas de plantação enquanto laboratórios da modernidade. O carácter moderno dos contextos estruturados pelas economias de plantação radicaria não apenas nos seus modos de combinação de trabalho agrícola e industrial envolvendo uma rigorosa temporalização das diferentes fases do processo produtivo, mas igualmente na “abertura” e na “expectativa” relativamente à “diferença cultural” (*Id.*) detidas pelas populações, plausíveis face à ausência de formas de socialização previamente apreendidas, face ao carácter extensivo e ao ritmo veloz da mudança social (expressa por exemplo na permanente renovação de populações trabalhadoras, oriundas de diferentes contextos, ao longo de quatro séculos).

Os estudos da música e da dança não revelam consenso quanto ao estatuto a atribuir ao conceito de criouliização em processos de diálogo e de troca intercultural, e em que medida as práticas classificadas enquanto crioulas podem ser consideradas como sonora e expressivamente distintivas, ao ponto de serem trabalhadas de acordo com um aparato ético diferenciado. Numa obra fascinante, o etnomusicólogo Peter

³² Este ponto é especialmente enfatizado por Mary Louise Pratt (1992), Michel-Rolph Trouillot (2002) e, no domínio da produção da música e da dança, por Peter Manuel (2009).

Manuel (2009) partiu das principais premissas da literatura das sociedades “crioulas”, aplicando-as ao processo histórico de “crioulização” dos géneros europeus da quadrilha e da contradança em diferentes contextos ilhéus das Caraíbas entre os séculos XVIII e XIX. A obra fornece dados significativos para ensaiar reflexão comparativa entre os contextos das Caraíbas e de Cabo Verde, uma vez que alguns dos géneros de música e dança originalmente formados na Europa sobre os quais o autor escreve, foram igualmente apropriados entre cabo-verdianos no mesmo período.

Manuel descreve *grosso modo* o processo histórico através do qual esses dois géneros de dança ligados a sociabilidades e a identidades burguesas emergentes em Inglaterra e em França no final do século XVIII, floresceram nas Caraíbas numa variedade de formas musicais (de composições para piano a melodias tocadas na flauta) e conheceram um conjunto de transformações coreográficas e rítmicas, estas sobretudo localizáveis numa tendência para a sincopa e num uso de *ostinati* rítmicos invulgares na música europeia do período (Manuel 2009: 19). Por contraste à dimensão rítmica, os aspectos harmónicos e melódicos das contradanças e quadrilhas das Caraíbas teriam persistido “predominantemente europeus em termos de estilo” (Manuel *Ibid.*: 19). Estas transformações, atribuídas ao processo de crioulização, seriam o resultado da interacção da contradança e da quadrilha com a multiplicidade de práticas sonoras caracterizando aquele contexto, especialmente aquelas participando das experiências sociais das populações afro-caribenhas e dos seus vários grupos étnicos e raciais.

Manuel defende que os processos de crioulização não podem ser concebidos como um produto “híbrido” por contraste a componentes originais supostamente “puras” e “não misturadas”, uma vez que estas são igualmente resultantes de “sincretismos” e de continuadas interacções anteriores. Ao defender que ambas as partes envolvidas na “mistura” “eram desse modo já crioulizadas à sua maneira” (Manuel *Ibid.*: 33), alarga os sentidos de crioulo e crioulização a qualquer processo de interacção entre duas ou mais entidades culturais recortáveis.

O autor caracteriza o processo de crioulização musical como “condicionado pelas dinâmicas de poder dos grupos sociais envolvidos” (Manuel *Ibid.*: 33). Traça os diferentes contextos de interacção e de comunicação entre grupos sociais em que as práticas expressivas se estruturaram musical, poética e coreograficamente, se difundiram enquanto géneros e foram usadas como marcadores de identidades, estatutos e distinções sociais – a casa do proprietário da plantação, os espaços

reservados aos escravos, a banda militar, os teatros, os bailes ou as zonas portuárias. Numa linha de argumento próxima daquela que procuro defender relativamente aos géneros de Cabo Verde no período colonial, define os géneros da contradança e da quadrilha como “sítios de contestação onde representações de classe, género, raça e geração tinham de ser continuamente negociadas” (Manuel *Ibid.*: 43).

O texto de Peter Manuel apresenta pesquisa histórica e eixos de reflexão valiosos para enquadrar os processos de diálogo dos cabo-verdianos com práticas culturais transportadas a partir do exterior, nomeadamente as interações com géneros de música e dança europeus dos séculos XVIII e XIX que conheceram apropriações locais, como a mazurca. Surgida na Polónia no final do século XVIII enquanto género de dança de salão associado a uma coreografia distintiva de pares, a mazurca conheceu uma difusão europeia e extra-europeia durante o século XIX. Terá sido durante o último terço do século que, transportada por populações europeias, se popularizou em todo o arquipélago, especialmente nas ilhas de perfil rural de Santo Antão, São Nicolau, Fogo e Brava, onde as suas coreografias de dança e o seu estilo musical e rítmico sofreram apropriações distintivas, como resultado da interação com práticas sonoras e coreográficas locais. O género inspirou a composição de canções em versões cantadas ou instrumentais, interpretadas pelas formações de instrumentos de cordas igualmente associadas na época aos repertórios da *morna*, de outros géneros europeus e, desde meados do século XX, da *coladera*: os “violões”, uma viola de 10 cordas e um cavaquinho fornecendo o suporte rítmico harmónico; o violino encarregue da exposição melódica e desempenhando o papel de solista; e instrumentos de percussão do tipo guizo ou reco-reco pontuando e marcando a sua configuração rítmica dominante em simultâneo aos instrumentos acompanhadores. Em Santiago a mazurca integrou igualmente os repertórios das duplas de *gaita e fero*.

Apesar de ser por vezes cantada, a mazurca tornou-se maioritariamente um género de dança assente, musicalmente, no desenvolvimento melódico através da variação temática, protagonizado pelo violino. Integrada nos repertórios de conjuntos de cordas passou a ser dançada nas principais sociabilidades de música e dança nas ilhas, nomeadamente em bailes, e interpretada nas sociabilidades masculinas das *tocatinas* (reuniões de músicos em casas e lojas). Em ilhas como Santo Antão ou São Nicolau a mazurca foi dançada até ao período sucedendo a Independência Nacional de acordo com uma formação em círculo compreendendo pares (dança de “forma fechada”), bastante diferenciada das práticas coreográficas associadas a géneros de

dança historicamente mais recentes como o *funaná* (desde final do século XIX) ou a *coladera* (desde a década de trinta do século XX), que envolvem um contacto físico de maior proximidade entre pares. Com base em gravações sonoras disponíveis apenas desde a década de 80 do século XX, pode aferir-se que a interpretação da mazurca³³ em Cabo Verde envolveu o ajuste da sua métrica ternária característica com acentuação no tempo fraco a um *balanço* rítmico distintivo [Exemplo 2 do CD que acompanha a tese]. Por contraste às versões da mazurca polaca e às suas apropriações na Europa que chegam aos dias de hoje, em que um instrumento realiza o baixo que fornece o ostinato rítmico ternário (♩ ♩ ♩), o que garante a sincronização das coreografias de grupo, nas mazurcas cabo-verdianas não existe um instrumento responsável pela marcação rítmica e harmónica da métrica do compasso. Esta é dissolvida através da subdivisão, da omissão ou de texturas contrapontísticas do violão (por exemplo, ♩ ♩ ♩ ou ♩ ♩ ♩). Esta ausência de marcação rígida da métrica ternária define igualmente um estilo coreográfico mais livre. Ainda assim, a formalidade de códigos corporais e de movimento referenciam uma inspiração nas danças europeias de salão do período. Aspectos rítmicos, coreográficos, de instrumentação, bem como o uso da língua crioula no caso de repertórios cantados, desenhavam então o carácter distintivo da apropriação cabo-verdiana da mazurca.

Se o conceito de criouliização parece útil enquanto dispositivo explicativo da formação da sociedade cabo-verdiana no seu primeiro momento de colonização, o seu uso alargado enquanto sinónimo de “hibridez” e de síntese cultural a partir de fontes recortáveis arrisca torná-lo demasiadamente vago e inclusivo, passível de compreender todos os processos envolvendo diálogo intercultural que se estendem ao presente. Neste sentido, a criouliização seria um processo sempre aberto, organizando qualquer processo de emergência ou formação cultural entre cabo-verdianos. Os limites difusos do conceito tornam-no sobretudo operativo quando pensado enquanto produção histórica e discursiva respeitando a própria identidade “crioula cabo-

³³ As primeiras gravações de mazurca que localizei são aquelas efectuadas pelo violinista Antoninho Travadinha (António Vicente Lopes, n. Janela, Santo Antão, 18 de Novembro de 1938; m. Mindelo, São Vicente, 7 de Agosto de 1987) nos três fonogramas comerciais que gravou ou em que participou: a mazurca *Mar Miller* incluída no fonograma Grupo Cultural Mantenha (1985) *Grupo Cultural Mantenha*. EMI-Valentim de Carvalho, LP; a mazurca *Toi*, em Travadinha (1986/ 1992) *Le Violon du Cap-Vert*. Buda Records, CD; e *Mazurka* em Travadinha (1982/ 1998) *Travadinha no Hot Clube*. Africazz Records, CD. Desde a década de 90 que o músico de instrumentos de corda Bau (Rufino Almeida, n. Mindelo, São Vicente, 19 de Dezembro de 1962; composição, violão, viola de dez cordas, cavaquinho, violino) gravou várias mazurcas compostas por si, que têm o violão como instrumento solista (cf. Discografia citada).

verdiana” e a natureza da “cultura crioula cabo-verdiana” – um campo de definição e de negociação mobilizando centralmente as práticas da música e dança.

Num importante artigo sobre o significado dos termos “crioulo” e “crioulidade” entre cabo-verdianos, e sob as suas condições de aplicabilidade ao contexto de Cabo Verde, o antropólogo João Vasconcelos (2006) contrariou o seu uso alargado na antropologia da globalização e das mobilidades da década de 90 do século passado, transportando a discussão para o terreno complexo das classificações de identidade. Além de designar a língua falada por cabo-verdianos, “crioulo”, lembra o autor, é um termo sinónimo de “cabo-verdiano”, cujo uso pelas pessoas no quotidiano radica numa consciência de si mesmas enquanto “mistas” ou “misturadas” e na sua utilização das “categorias puras que compõem a mistura para se pensarem e classificarem” (Vasconcelos 2006: 8). A ideia de uma “mestiçagem consciente de si própria”, como reclamada pelo intelectual da Martinica Édouard Glissant (*Id.*), constituiria o principal nexo da crioulidade e o principal ponto de contacto entre Cabo Verde e as sociedades das Caraíbas. Contrariamente a este contexto, contudo, as estratégias de classificação e de distinção social organizadas pela ideologia dos “tipos puros” não assentam, entre cabo-verdianos, na consciência de grupos étnicos diferenciados, mas revelam critérios de identificação “insular, racial e classista” (*Ibid.*: 9).

Alguém é reconhecido como “crioulo” de acordo com uma construção identitária em que “elementos genealógicos” (ter nascido nas ilhas, ter pais ou avós cabo-verdianos), “fenotípicos” e, significativamente, “elementos performativos” (*Ibid.*: 11) ganham diferentes pesos consoante o contexto de interacção social. O autor refere como o acto de classificar alguém como “crioulo” obedece a uma lógica performativa traduzida através da expressão “da terra” (*di tera*): uma pessoa que não tenha nascido em Cabo Verde ou tenha pais cabo-verdianos pode tornar-se “da terra” e ser reconhecida como “crioula” através de “acção adequada” que pode incluir o domínio da língua crioula, os consumos alimentares, a prática musical e expressiva, a procriação com gente da terra, entre outras dimensões comportamentais (*Ibid.*: 13). O processo descrito pelo autor é congruente com a minha experiência de terreno e revela interessantes continuidades com o domínio da prática musical: os géneros de música e dança da contradança, valsa, mazurca, samba ou *zouk* não nasceram na terra, mas tornaram-se “da terra”, ao se popularizarem entre cabo-verdianos e ao serem ajustados a uma sensibilidade musical e expressiva reconhecida como crioula cabo-

verdiana. Desse modo fazem parte do leque das “músicas da terra” (*muzika di tera*), embora essa inclusão esteja sujeita a negociação e a debate historicamente cambiantes. A exposição sobre a natureza performativa da criouldade cabo-verdiana desenvolvida por João Vasconcelos revela como abordagens ao conceito devem restituir os sentidos que “possui nos diferentes espaços e tempos em que é empregada pelos agentes sociais” (*Id.*).

Considero então a necessidade de confrontar os *processos* de crioulização formadores e transformadores da cultura expressiva – que, na linha de Peter Manuel, entendo compreenderem entrelaçamentos de práticas sonoras, poéticas e cinéticas, cuja configuração resultou das assimétricas relações de poder da sociedade colonial cabo-verdiana e que entendo estenderem-se cronologicamente aos anos voltando a escravatura, mas terminando quando os processos da indústria fonográfica internacional vieram implicar novos tipos de processos de hibridez que se estendem ao presente - e os *discursos* de criouldade que os circundam historicamente e que colocam essas práticas expressivas no centro do processo de produção das categorias de diferença e de identidade nesses contextos.

3.2. A colonização de Santiago e as instituições da escravatura e do morgadio

A instituição da escravatura constituiu o suporte da colonização de Santiago desde o seu primeiro momento. Um regime económico e uma estrutura de relações sociais modelados a partir da sociedade feudal portuguesa, assentes no trabalho e no comércio de escravos, organizaram substancialmente a estrutura social em formação nas ilhas. Despovoada à época da sua descoberta pelo navegador genovês ao serviço da coroa portuguesa, António Da Noli (1455), a ilha de Santiago foi colonizada por portugueses das regiões do Alentejo, Algarve e Madeira, genoveses, castelhanos e, em maior número, por escravos. Como estímulo à colonização do arquipélago, a coroa começou por autorizar a “moradores” o comércio em escravos e outros bens na Costa da Guiné (1466), o que suspendeu seis anos depois, por temer a perda de lucros e ao constatar que o povoamento se concretizava. A partir da Metrópole, a coroa estabeleceu um sistema de contratos individuais com mercadores que procurava assegurar o monopólio real do comércio. Conhecendo breves interrupções, esse regime contratual estendeu-se a meados do século XVII (Carreira 1972: 24-27). As proscricções não impediram o comércio de bens e escravos promovido por

“moradores” e proprietários de terra das ilhas, situação que, como sublinhou Deirdre Meintel (1984: 33), inaugurou um padrão de governação marcando a política colonial portuguesa em Cabo Verde: a exploração de oportunidades comerciais circunscrevia-se a partes externas, individuais ou corporativas, habitualmente baseadas em Lisboa, e um controlo severo era imposto ao empreendimento económico das populações vivendo nas ilhas (*Id.*). Regulações formais foram, no entanto, sistematicamente contornadas por populações, explorando a ineficácia política na sua aplicação e controlo.

Fruindo de concessões feudais atribuídas pela coroa, “capitães donatários” comandando “capitanias” feudais ou “donatários”, detentores de plena autoridade local e administrativa, instituíram um sistema de plantação assente na escravatura, orientado para a obtenção de lucro individual e da coroa. Escravos transportados da costa da Guiné eram comerciados na primeira capital eclesiástica, civil e militar de Cabo Verde e uma das primeiras cidades ligadas à expansão portuguesa, a Ribeira Grande (conhecida desde a sua decadência no século XVI como Cidade Velha), que se tornou um importante porto de escala para a navegação costeira e um entreposto comercial onde se baseou o monopólio regional português de tráfico de escravos. A partir da Ribeira Grande, mais tarde, da cidade da Praia, e de outras ilhas do arquipélago, nomeadamente da vizinha Ilha do Maio (Meintel 1984), os escravos eram deportados para a Europa e “Novo Mundo” (designados como “escravos de comércio”), ou eram mantidos cativos nas actividades económicas das ilhas, sobretudo, nas primeiras fases da colonização, em Santiago e no Fogo (“escravos de trabalho”) (Lobban 1995: 24). Entre os séculos XV e XIX, a redistribuição de escravos a partir de Santiago foi gerida consoante a procura internacional de mão de obra escrava e as necessidades de força de trabalho nas ilhas. Numa economia de plantação latifundiária, mas ainda assim com uma produção de pequena escala, estima-se que durante o período, entre 5.000 a 14.000 escravos assegurassem as actividades produtivas. O número de escravos enviados para o exterior a partir de Santiago não foi constante, indicando os Registos de Escravos que terá variado entre 1000 a 6000 por ano (*Id.*).

O trabalho escravo foi aplicado ao desenvolvimento da agricultura de plantação, introduzida em Santiago à imagem da colonização da Madeira e das Canárias (Amaral 1964, Lobban 1995), vocacionada para a produção de açúcar, algodão e café (as “culturas” mais significativas), para o pastoreio, para a apanha da

urzela, do anil vegetal (ou índigo, usado na tinturaria de fios para tecelagem de “panos”), do sal e da pozolana, e para o cultivo de cereais base na alimentação como o milho, leguminosas, sobretudo diferentes tipos de feijão, e tubérculos, nomeadamente a batata e a mandioca (Amaral 1964: 174).

A hierarquia feudal transposta para as ilhas no século XV comportava igualmente elementos do clero (através de bula papal, a Cidade Velha tornou-se sede de bispado em 1533), “fidalgos” ou “nobres” (“nobres cavaleiros”), “almoxarifes” (que trabalhavam como funcionários reais e colectores de impostos) e “servos do concelho”, “oficiais” e “serventes” (Lobban 1995: 22-23). Os estratos mais “baixos” da população branca eram compostos por deportados da metrópole em cumprimento de penas por crimes civis ou políticos, uma prática que se manteve até ao século XX. Esta classe incluía os “degredados” (considerados “culpados”), “exterminados” (exilados forçados) ou “lançados” (que obtinham “perdão real” por crimes cometidos sob condição de se estabelecerem nas ilhas) (*Id.*). Os escravos compunham a “subclasse” da hierarquia social. As assimétricas relações sociais entre a população escrava maioritária e a população branca formaram a sociedade cabo-verdiana e moldaram a constituição dos seus grupos sociais de acordo com constelações indissociáveis de “raça” e de classe social com legados que persistem no presente, atenuados por dinâmicas sociais e políticas que sucederam à Independência Nacional.

No século XVI, consolidou-se um padrão de governo e de povoamento assente num sistema de capitania organizado em torno da economia de plantação trabalhada por escravos. Entre os séculos XVI e XVII emergiu uma nova fase de povoamento da ilha, associada à criação de grandes parcelas de propriedade privada, os “morgadios”, transmitidos sob o princípio da primogenitura (1525-1540) (*Ibid.*: 26) e as “capelas”, propriedades vinculadas à Igreja.

Os denominados “morgados” ou “senhores morgados” (“*nhô morgado*”) possuíam numerosos escravos, engenhos (“trapiches”) para trabalhar a cana, produzir açúcar mascavado e aguardente, terras de cultivo de milho e algodão, terras de pasto (*montados*) e gado, moradias e “hortas” nos centros de maior concentração populacional (Amaral 1964: 180), nalguns casos em várias ilhas. À semelhança dos “capitães donatários”, a sua riqueza assentava numa exploração violenta de pessoas e da terra não regulada pelas autoridades metropolitanas. Em condições climáticas adversas, marcadas pela ausência e irregularidade de chuvas ditando períodos regulares de seca, o uso implementado dos solos contribuiu activamente para a

gradual degradação ecológica das ilhas. Maioritariamente áridos e com limitadas parcelas aráveis, os solos eram sujeitos ao cultivo abusivo, à desflorestação para construção, obtenção de combustível e alimentação de gado, sem preocupação na conservação mínima de água.

A duração do ciclo de predomínio económico dos “morgados” brancos, construído em torno da exploração de propriedades de latifúndio, sobretudo em Santiago e no Fogo, não reúne consenso na literatura existente. Nem sempre são claras as linhas entre a ausência ou “absentismo” de “morgados” nas ilhas, sobretudo em Santiago, e a sua efectiva decadência. O lento declínio de uma classe caracterizada como indolente e impassível, delegando a feitores a administração de propriedades, condenando a maus tratos e abandono a população escrava, privilegiando a produção de açúcar e aguardente em detrimento do cultivo dos bens na base da alimentação de escravos, ter-se-á tornado visível na segunda metade do século XVIII (Amaral 1964: 190-197), com as crescentes dificuldades na obtenção de escravos que caracterizaram o período de monopólio comercial e de governo civil e militar da Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão (1757-1782) dirigida pelo Marquês de Pombal, acompanhadas da vulnerabilidade da população escrava a fomes e epidemias e das fugas para o interior; com as flutuações da produção agrícola associadas à severidade do clima e, de um modo global, com a vulnerabilidade da economia das ilhas. Ao longo da segunda metade do século XIX, a sua condição económica agravou-se através da sucessiva contracção de empréstimos à banca que compreendiam garantias hipotecárias sobre propriedades, consumando-se a decadência da classe no período da crise mundial de 1929 (Carreira 1977: 57-58, Meintel 1984: 116).

Deirdre Meintel (1984: 76-77) caracterizou a classe dos “morgados” brancos de Cabo Verde por contraste à dos latifundiários das vastas plantações do Brasil e dos proprietários ausentes nas Caraíbas inglesas ou no Suriname holandês, cujos interesses económicos se concentravam igualmente em centros metropolitanos. Em Cabo Verde, a partir de “posições” diferentes, “escravos” e “senhores” estavam sujeitos a processos comuns, como os ataques de piratas, as secas e epidemias, e partilhavam um mesmo “universo moral” (*Id.*). Os patrimónios e estilos de vida de “morgados” estavam aquém das suas pretensões. Contrariamente à “sofisticada” elite colonial do Brasil, o “senhor morgado” não se sentia à vontade na metrópole, era estranho às identidades e estilos de vida aristocráticos e burgueses em formação entre as classes imperiais europeias, opunha-se às suas burocracias e procurava contornar

sistematicamente as suas políticas. Com os escravos partilhava a língua crioula, regimes alimentares, crenças religiosas, práticas rituais – mesmo se estas demarcassem simbolicamente os diferenciais de poder entre ambos –, e, acima de tudo, elos de compadrio e de consanguinidade (*Id.*). A participação num “universo moral” comum a partir de posições assimétricas, a partilha de práticas culturais, não anulavam contudo as relações de maus tratos físicos que caracterizaram globalmente a instituição da escravatura.

O período de lenta decadência “senhorial”, entre finais do século XVIII e primeiras décadas do século XX, foi marcado pela progressiva autonomização de indivíduos e grupos sociais “mestiços” na sociedade ilhéu, compostos por “homens livres” ou “forros” (escravos alforriados) e os seus descendentes. Constituindo uma classe intermédia entre brancos e escravos, de lenta formação nas ilhas, tornou-se inicialmente “parceira” e “rendeira” de proprietários rurais, dada a impossibilidade de estes cultivarem a totalidade de parcelas de terra possuídas – por falta de mão de obra escrava e eventual recusa de trabalho assalariado por parte de trabalhadores livres (Carreira 1977: 46-47). Embora já constituíssem práticas correntes, os desiguais regimes de arrendamento e de “parceria” (o arrendamento de propriedades através do seu fraccionamento em várias parcelas por trabalhadores rurais) acentuaram-se ao longo do século XIX com o ocaso económico dos latifundiários e a abolição da escravatura.

Num contexto internacional de reconfiguração estratégica do capitalismo emanando das potências colonizadoras europeias em processo de industrialização, adverso à continuidade da escravatura – centrando-se agora na obtenção de matérias primas para a produção industrial em massa, no trabalho assalariado, na consolidação da economia monetária, na articulação de mercados entre metrópoles e colónias –, a coroa portuguesa, crescentemente pressionada por um movimento internacional “abolicionista” com motivações éticas e intelectuais acentuadas pela Revolução Francesa e pelas Revoluções Sociais no Haiti, ordenou a definitiva abolição do tráfico e do trabalho escravos em 1869 (Lobban 1995: 40, Alexandre 1998: 109), promulgada em lei em 1878 (Carreira 1977: 56). Entre as duas datas, os escravos *libertos* (5.182, de acordo com o Registo de Escravos de 1856 [Lobban 1995: 34, Meintel 1984: 1987]) foram forçados a trabalhar para anteriores proprietários, através de uma ligação contratual que terá sido abandonada em 1874 (Meintel 1984: 87). A escravatura havia-se tornado uma prática onerosa e arriscada para mercadores e pouco

vantajosa para proprietários de terra, que mantinham, por comparação a épocas anteriores, um número reduzido de escravos, sobretudo no trabalho doméstico.

Os escravos libertos tornaram-se trabalhadores rurais, “rendeiros” e “parceiros”, trabalhadores contratados e, em ilhas como o Fogo e a Brava, marinheiros e pescadores de baleia (Lobban 1995: 33) nos baleeiros da Nova Inglaterra que recrutavam mão de obra nas ilhas desde o século XVIII (Carreira 1977).

O assimétrico regime feudal de propriedade e exploração da terra do “morgadio” foi reforçado e assumiu-se, na perspectiva de proprietários de terra, como a matriz de reorganização de regimes de trabalho. Apesar da sua abolição jurídica através da lei de 19 de Maio de 1863, aplicada a Cabo Verde pela Portaria Régia 199 de 10 de Outubro de 1864 (Amaral 1964: 197, Carreira 1977: 53), e pelo seu enfraquecimento com as reformas da terra de 1876 (Lobban 1995: 23), estes regimes de propriedade, bem como a organização social do trabalho, as formas de assimetria e estratificação social na sua órbita, perduraram ao longo de todo o período colonial. Do mesmo modo, e à semelhança do que sucedeu em outros regimes coloniais no período (Castles e Miller 1993), à escravatura sucedeu o violento “trabalho contratado” para a economia de plantação de São Tomé e Príncipe, que afectou especialmente a população camponesa santiaguense³⁴.

Ao se vincularem a estes regimes, trabalhadores rurais cultivavam pequenas propriedades de latifundiários, usualmente por períodos anuais, sujeitando-se a elevadas rendas pelo “usufruto” da terra, à cedência de parcelas substanciais da produção obtida, à venda forçada das colheitas obtidas por preços reduzidos e a um conjunto de deveres perante “senhores” que compreendiam taxas de aluguer dos engenhos de açúcar que eram propriedade do latifundiário, ou trabalho nas terras directamente usufruídas por ele. Todos os esforços de cumprimento do contrato asseguravam, na hipótese mais favorável para “rendeiros” e “parceiros”, um direito à

³⁴ De acordo com os sociólogos das migrações Steven Castles e Mark J. Miler (1993), a mão de obra de trabalhadores contratados terá sido usada em *ca.* 40 países por todas as governações coloniais. Entre 1834 e 1941, este regime colonial de trabalho sucedâneo da “escravatura” envolveu internacionalmente entre 12 a 37 milhões de trabalhadores. Os trabalhadores eram vinculados através de contratos rígidos de trabalho, designando assalariamento e condições de vida exíguos. O não cumprimento de um contrato acarretava punições severas. Os autores apontam o período da Segunda Guerra Mundial como o de extinção das migrações forçadas através de trabalho contratado implementado por regimes coloniais, o que não pode ser aplicado ao trabalho de cabo-verdianos nas roças de São Tomé que, com algumas modificações, persistiu até ao 25 de Abril de 1974.

renovação do vínculo e direito ao cultivo, vivendo os trabalhadores em condições precárias, como revelam os múltiplos relatos dos séculos XIX e XX por administradores e rendeiros, apresentados por Júlio Monteiro Júnior (1974). Comummente, após um ano de trabalho, o proprietário reservava-se ao direito de aumentar a renda das terras de acordo com o seu livre arbítrio, sem atender a secas, e “parceiros” e “rendeiros” desenvolvendo o mais exigente trabalho sobre terras anteriormente não cultivadas, eram expulsos dando lugar a outros sujeitos às mesmas obrigações. Estes regimes de trabalho estiveram na origem de várias revoltas camponesas na Ilha de Santiago ao longo do século XIX e no início do século XX, como a Revolta dos Moradores da Ribeira de Engenhos (1823), a Revolta dos Rendeiros do Morgado de Achada Falcão (1841) ou a Revolta de Ribeirão Manuel (1910), adaptada a partir de um *batuko* do início do século XX pelo músico Orlando Pantera na canção *Raboita Rubon Manel*. No contexto pós-escravatura e até ao fim da governação colonial, o sistema de “rendeiros” e “parceiros”, afectou sobretudo, a população camponesa do interior rural de Santiago, mas igualmente aquelas das ilhas agrícolas do Fogo e de Santo Antão.

A substituição de uma classe de “morgados” brancos por uma classe “mestiça” diferiu em cada uma das ilhas do arquipélago e radica em dinâmicas históricas, por vezes comuns, por vezes distintivas. Na sua origem estiveram, *grosso modo*, as alforrias concedidas por proprietários e moralmente valorizadas pela Igreja Católica, especialmente por ocasião de celebrações religiosas, enquanto actos de “piedade”, merecedores de recompensa “celestial” (Meintel 1984: 85). Fixadas em documentos particulares, escrituras públicas ou disposições testamentárias (Carreira 1977: 49), as alforrias expressavam igualmente a gratidão de “senhores” a escravos particulares pelos serviços prestados ou, mais significativo, o reconhecimento de filhos “mestiços” ilegítimos que, conjuntamente com as suas mães, eram libertados (Meintel 1984: 85). Um relatório do magistério de 1752 citado por António Carreira (1972) que aponta irregularidades na herança de terras em Santiago sugere que filhos “mulatos” ou “mestiços” ilegítimos eram por vezes tornados herdeiros. Indivíduos classificados como racialmente “mistos” ocuparam posições sociais e económicas “intersticiais” (Meintel 1984: 82), incluindo, além do trabalho rural dependente de “senhores” sublinhado por Carreira (1972, 1984), as actividades comerciais. Para a constituição dos “mestiços” ou “mulatos” enquanto categoria social distinta, defende ainda Meintel, terão contribuído, igualmente normas de escolha marital de mulheres da

mesma tipologia racial e capital simbólico adquirido através de educação formal e socialização.

António Carreira (1977) reforçou que, no último quartel do século XIX, a capacidade financeira adquirida por “mestiços” através das migrações laborais, nomeadamente para os Estados Unidos da América (nos baleeiros da Nova Inglaterra, em campos de cultivo da Califórnia ou trabalho operário nas cidades, sobretudo portuário), bem como o acesso à educação formal recebida pelos seus descendentes na primeira escola preparatória criada no arquipélago, a Escola Principal de Cabo Verde, na Ilha da Brava, em 1847, ou no seminário de São Nicolau, criado em 1866 (Farinha 1942: 112), acompanharam o progressivo endividamento e a perda de poder simbólico de famílias brancas.

3.3. Os deslizos de significado do termo *badiu*: políticas de classificação e trabalho compulsório

Alguns relatos produzidos entre o final do século XVIII e XIX assinalam as primeiras tentativas de classificação dos diferentes grupos sociais vivendo no arquipélago. Nos textos, é clara a diferenciação de três grupos com base na sobreposição da “raça” e da classe social: os “brancos” (também designados como “reinóis” e incluindo os seus “descendentes”); os “mulatos” (também designados como “forros”, “pardos” ou “mestiços”); e os “pretos.” Os relatos apresentam, possivelmente, as primeiras referências escritas aos “escravos fujões” (ou “auto-alforriados”), vivendo no interior de Santiago, conhecidos como “vadios” (ou em crioulo, *badiu*), que surgem classificados enquanto “pretos.”

A fuga de escravos do trabalho nas fazendas ou do transporte forçado nas naus em direcção à Europa ou ao Novo Mundo ter-se-á dado desde os primeiros anos de colonização de Santiago. António Carreira, assinala, contudo, que a partir do final do século XVI, início do XVII, esses movimentos se terão acentuado, à medida que aumentaram os ataques de corsários às povoações costeiras e às propriedades no litoral, com o intuito de saquear produtos e escravos (Carreira 1977: 48). A fuga para o interior adquiriu um carácter permanente para muitos evadidos, num processo historicamente simultâneo ao da concessão de alforria a escravos.

O êxodo de população escrava – tendo gerado socialmente a designação *badiu* que veio a ser assumida como uma categoria de auto-identificação pelas populações

evadidas -, originou um povoamento disperso no interior montanhoso em cerros e outeiros (*kutelo*), abrigados dos percursos e olhares dos “senhores” brancos e da sociedade que governavam. A fixação em lugares aparentemente inóspitos gerou, durante todo o período colonial, formas de sobrevivência socioeconómica, estratégias de adaptação ao meio, modos de conhecimento cultural da ecologia da ilha, bem como práticas culturais alternativas ou com um maior grau de autonomia relativamente aos grupos sociais vivendo na orla da sociedade crioula em formação, dominada por populações brancas e mestiças. Os modos de vida de uma população maioritariamente negra, mas incluindo igualmente alguns “mulatos” ou “mestiços”, não foram contudo inteiramente auto-suficientes, como descreve António Carreira (*Id.*). A necessidade de mão-de-obra em períodos de enfraquecimento da população escrava não liberta ou de onerosa aquisição de novos escravos, bem como a vulnerabilidade de escravos evadidos e a sua dependência relativamente aos focos de maior concentração populacional e centros de produção agrícola em épocas de fome e seca, configurou relações menos agrestes entre proprietários e *badiu*, permitindo a sua contratação como trabalhadores em “morgados” e “capelas” enquanto agricultores e pastores desempenhando tarefas aproximadas às dos escravos não libertos.

Baseando-se nas propostas de classificação apresentadas pelos viajantes, António Carreira conclui que em finais do século XVIII e durante todo o século XIX, podem distinguir-se três grupos ou “classes” sociais: uma “classe dominante” de proprietários rurais maioritariamente composta por “brancos da terra” (brancos nascidos nas ilhas descendentes de “donatários” e “morgados”) e, pontualmente, por “mulatos” ou “mestiços”, que detinha “bens” e “privilégios”; uma “classe intermédia” vivendo maioritariamente nas ilhas de Barlavento e em menor número em Santiago, Fogo e Brava, constituída por “pequenos proprietários”, “rendeiros” e “parceiros” de proprietários da terra, por trabalhadores de ofícios, por pequenos negociantes e, de um modo global por “forros”; e os escravos (*Ibid.*: 47). A sua classificação não é clara quanto ao estatuto e actividades económicas de escravos “auto-alforriados” e seus descendentes. Atendendo à íntima relação entre construções de “raça” e fronteiras de “classe social” no arquipélago, pode, contudo, depreender-se que esta população maioritariamente negra se encontra próxima da base da hierarquia social, entre a população escrava não liberta, e a classe intermédia “mulata” ou “mestiça”. A maioria seria composta por trabalhadores rurais “parceiros” e “rendeiros.”

O historiador obedece a uma “classificação racial tripartida” (Meintel 1984) que permeia as fontes da época e que organizou, de um modo genérico, conjuntamente com outros marcadores, o pensamento e relações sociais estabelecidos em torno da “raça” nas ilhas durante o período colonial. A classificação estabelece uma divisão entre “negros” ou “pretos” (*preto*), “mulatos” ou “mestiços” (*mulato*, *misto*), e brancos (*branko*). As categorias traduzem uma forte correlação ou “quase isomorfismo” (Meintel 1984: 95) entre hierarquias de classe e raciais. Dados emanando da literatura histórica e etnográfica, igualmente marcando a minha experiência etnográfica, reclamam, contudo, a necessidade de suplantar categorias rígidas e englobantes. Mais do que postular características biológicas ou de fenótipo, bem como o leque de estatutos sociais que lhes correspondem, como “sólidas realidades” (Fikes 2000: 22), é prioritário enquadrar categorias raciais quer em micropolíticas de classificação, quer numa história discursiva da “distribuição” e categorização raciais no arquipélago (*Id.*).

O estudo realizado por Deirdre Meintel (1984) sobre as relações entre a “raça” e as políticas coloniais em Cabo Verde a partir de trabalho de terreno nas ilhas da Brava e do Fogo nos últimos anos da governação colonial (1972), dá conta da complexidade de práticas de classificação racial no arquipélago. A investigação da autora revelou que no quotidiano, classificações raciais atendiam, além da tonalidade da pele, a outros traços biológicos (nomeadamente o “tipo” de cabelo, o nariz ou os lábios) e, sobretudo, a atributos como a ancestralidade e a condição económica. Classificações raciais traduziam igualmente relações sociais e interpessoais entre “classificados”, apenas adquirindo pleno sentido em contexto.

A autora procurou enquadrar práticas de classificação e o pensamento sobre a “raça” em Cabo Verde de acordo com “imagens”, “crenças” e “estereótipos” compondo a “ideologia racial dominante do colonialismo português” (*Ibid.*: 101), reforçada ao longo do século XX pelo aparato colonial englobando toda uma produção discursiva em meios de comunicação, na literatura e no sistema educacional. Práticas expressivas e rituais como a *tabanka*, e “acção política espontânea” (*Id.*) como o movimento social dos *rebelados*, ambos na Ilha de Santiago, constituíam para si “respostas contra-ideológicas” à ordem colonial dominante e ao discurso de “raça” que procurou implementar.

O discurso colonial português da “raça” podia ser medido em Cabo Verde através das próprias noções hegemónicas de beleza. Traços biológicos conotados com

uma herança genética africana eram intrinsecamente associados à fealdade, à impureza e à incorrecção, por oposição àqueles identificados com a herança genética europeia, considerados “limpos”, “correctos” (*Ibid.*: 101) e esteticamente apelativos: “Termos para classificação racial e para descrever traços considerados racialmente significantes não se referem a um *continuum* neutro de categorias, mas antes a uma hierarquia valorizada em escada, em que a pele e traços brancos são esteticamente superiores a negros” (*Ibid.*: 102). A noção de “cultura”, associada à “missão civilizadora” portuguesa e à propagação da fé cristã, foi central na construção de ideologias raciais dominantes e, simultaneamente, constituiu o principal dispositivo através do qual a noção e as fronteiras de “raça” foram apagadas das formas de governo colonial – uma “transmutação de questões raciais em culturais” (*Ibid.*: 127). Desse modo, traços culturais considerados ou reconhecidos como africanos eram associados ao “atraso” e à ausência de “civilização” e de “civildade”, “estabelecendo desse modo uma associação entre origens africanas, negritude e inferioridade cultural (...) O ênfase na cultura como critério de igualdade ‘tornou possível falar da igualdade de raças e ao mesmo tempo fornecer uma base teórica para não a praticar’ (Santos 1979: 23)” (Meintel 1984: 104).

Ao analisar a categoria *badiu*, a antropóloga Kesha Fikes (2000) defendeu a necessidade de entender a “raça” e categorias como “preto”, “negro”, “mulato” ou “mestiço” como “perigosos significantes deslizantes cujo significado é politicamente situado” (Fikes 2000: 22). Em sintonia com abordagens históricas da “raça” e com teóricos da viagem na antropologia cultural, a autora propõe um entendimento da “raça” assente nas realidades históricas do trabalho e da viagem ou mobilidade, considerando a identidade *badiu* como uma “produção temporal e espacial essencial para suportar a elite de Lisboa pós-escravatura” (*Id.*). Nesse sentido, descreve como durante o século XIX, a categoria *badiu* deixou gradualmente de conotar todos os escravos recusando o trabalho doméstico ou na economia de plantação no arquipélago (nomeadamente em ilhas montanhosas como Santiago, Santo Antão e o Fogo, como fontes até ao século XIX revelam), para abarcar apenas a população do interior rural da Ilha de Santiago. A mudança revela para a autora um processo de “enegrecimento” da população *badiu* que a tornou politicamente disponível para o trabalho contratado nas roças de cacau de São Tomé e Príncipe (*Ibid.*: 20-23).

Após a abolição da escravatura, a política laboral colonial criou um conjunto de disposições legais reguladoras do trabalho nas colónias, compelindo trabalhadores

livres de territórios africanos do império a se vincularem à economia de plantação com recurso a trabalho forçado de São Tomé e Príncipe. Inicialmente dirigidas ao controlo do trabalho dos escravos libertos e dos seus descendentes em todos os territórios coloniais (Carreira 1977: 154-160), as leis do trabalho “indígena”, que vieram a constituir uma forte base do Acto Colonial concebido por Salazar em 1930 e das “políticas de indigenato” que marcaram a governação colonial no Estado Novo, formalizaram os “vadios” e a “vadiagem” como categorias problemáticas carecendo de enquadramento jurídico. Constituindo uma reformulação do Regulamento para os Contratos de Serviçais e Colonos nas Províncias da África Portuguesa (Decreto de 21 de Novembro de 1878), o Regulamento do Trabalho Indígena (Decreto de 9 de Novembro de 1899) decretava, no seu primeiro artigo: “Todos os indígenas das províncias ultramarinas portuguesas são sujeitos à obrigação moral e legal de procurar adquirir pelo trabalho os meios que lhe falem de subsistir e de melhorar a própria condição social. Têm plena liberdade para escolher o modo de cumprir essa obrigação; mas se a não cumprirem de modo algum, a autoridade pública pode impor-lhes o seu cumprimento” (*Ibid.*: 162-163). O decreto enumerava igualmente os meios de compulsão conferidos à autoridade administrativa para coagir o “indígena” ao trabalho e previa um sistema de contratação por agentes possuindo licença (*Id.*).

Anteriormente, durante o período de seca de 1850-1866 e das fomes que gerou entre 1863-1866 (*Ibid.*: 150), criou-se a primeira oportunidade, politicamente construída como um acto humanitário, de compulsão de migrações para São Tomé (1863). Portarias régias exclusivamente promulgadas para Cabo Verde (*Ibid.*: 150-151) aproximaram-se dos interesses de proprietários das roças, com escassez de mão de obra para a produção de café e cacau. A emigração para “Sul” constituía para trabalhadores do arquipélago a alternativa à morte num contexto de ausência de bens alimentares básicos. Com as novas regulações laborais incidindo no excedente de mão de obra criado após a abolição da escravatura e gravitando discursivamente em torno da “vadiagem”, os trabalhadores enfrentavam igualmente o risco de punição física e prisão, não invalidando o eventual embarque para “Sul”, caso fossem considerados “vadios”.

A população santiaguense forneceu o maior contingente de migrantes forçados para as plantações de São Tomé nos finais do século XIX e durante todo o período colonial do século XX. Simultaneamente, a sua circulação em outras rotas migratórias, como as que abarcavam o continente africano, sobretudo Dakar, no

Senegal, e a região de Boston, nos Estados Unidos da América, ambas materialmente mais vantajosas para migrantes, foi praticamente inexistente no período colonial. Dados apresentados por António Carreira permitem explicá-lo parcialmente. As agências de recrutamento de trabalhadores estiveram maioritariamente concentradas na ilha de Santiago, tendo sido encerradas noutras ilhas, onde funcionaram durante curtos períodos de tempo, com a exceção da ilha do Fogo. A mobilidade de santiaguenses entre ilhas e o seu acesso ao embarque para o Senegal ou para a América do Norte, foram fortemente controlados por funcionários da administração colonial (Meintel 1984, Fikes 2000). As populações de Santiago e, em menor número do Fogo (estas dispendo igualmente da possibilidade de emigração para os Estados Unidos), foram os principais alvos do trabalho compulsório. A partir da formulação do Acto Colonial por Salazar, em 1930, e da distinção que introduziu entre “assimilados” e indígenas” no seio do império, os cabo-verdianos tornavam-se, pelo menos em teoria, imunes às “políticas do indigenato”. Sendo uma população politicamente reconhecida como predominantemente “mestiça” desde os finais do século XVI e início do século XVII, e vivendo num território desabitado à época de início da colonização, não era legalmente considerada “indígena”, mas antes “assimilada.” O trabalho forçado santiaguense e, em menor número, a partir do Fogo e de São Nicolau para São Tomé e Príncipe revelou, contudo, ambivalências no seu processo de “assimilação” e a construção política de diferenças a partir da metrópole.

Deirdre Meintel aludiu à falta de clareza das circunstâncias que tornaram a população *badiu* na “espinha dorsal” das migrações para São Tomé: “É provável que a maior prevalência em Santiago de proprietários ausentes de vastas parcelas de terra, juntamente com rendas em dinheiro (em vez de divisão de colheitas), e o facto dos *badiu* serem uma categoria social denegrida, os tenham tornado particularmente vulneráveis ao trabalho obrigatório” (Meintel 1984: 143). Para Kesha Fikes (2000), a resposta deve ser encontrada na produção racial da categoria *badiu* e na “racialização da mobilidade” de santiaguenses em contexto colonial e pós colonial: “À medida que a identidade mestiça foi imaginativamente constitutiva de ideias de mutabilidade, acesso e controlo dos corpos negros, a identidade *badiu* servia o propósito de ‘enegrecer’ e controlar Santiago. Para mais, representações de género da identidade de Santiago como ‘negra’ e agressiva foi essencial para distinguir discursivamente a identidade ‘mestiça’ da identidade ‘negra’. A racialização ou ‘enegrecimento’ da identidade *badiu* serviu o propósito de uma ilusão do *badiu* enquanto ‘masculino’ e

‘vulgar’, não obstante o ‘sexo’. À medida que a síntese fetichizada do estatuto de ‘negro’ e ‘indígena’, e ‘mestiço’ e ‘assimilado’ emergiram, a representação de civilidade foi integral à racialização de fundos ‘necessários’ de trabalho” (*Ibid.*: 24).

A alterização e “enegrecimento” da população santiaguense argumentadas por Kesha Fikes tornam-se especialmente patentes através de um exame das práticas e dos discursos actuando sobre as expressões de música e dança do arquipélago no período colonial tardio, quer aqueles agenciados pelo governo metropolitano e pela administração da colónia, quer aqueles desenvolvidos pelas elites culturais. As práticas expressivas de Santiago surgem retratadas em toda a literatura do período colonial como “sobrevivências” ou “reminiscências” de África, transportadas por escravos do continente, uma ideia que se mantém no presente entre alguns sectores da sociedade cabo-verdiana. Em especial, *batuko*, nas variantes *sambuna* e *finaçon*, e *tabanka*, *tchoro*, *ladainha* ou *reza* são imaginativamente figurados como elos ao período da colonização das ilhas com população maioritariamente escrava. Removidas de eixos e dinâmicas do tempo e da história, estas práticas não são concebidas como resultados dos processos de “crioulização” cultural que moldaram as práticas culturais de todo o arquipélago, mas como pistas de acesso a um passado primordial africano. O carácter distintivo das suas configurações expressivas e de alguns dos seus traços estilísticos entre o mosaico das expressões culturais das ilhas, apaga, frequentemente, relações de intertextualidade com as restantes práticas sonoras, textuais e corporais, moldando substancialmente este discurso de ancestralidade. As práticas expressivas santiaguenses constituem, contudo, expressões culturais crioulas de formação ilhéu, embora desenvolvidas a partir de posicionalidades marginais e subalternas na sociedade colonial cabo-verdiana.

3.4. Os géneros de circulação Atlântica, a *morna* e os discursos de crioulidade e nacionalidade das elites culturais e da política metropolitana

As relações sociais configuradas na sociedade colonial cabo-verdiana e os diferenciais de poder existentes entre as suas populações, acedendo a recursos materiais e a apetrechos culturais distintos, geraram uma diversidade de práticas expressivas envolvendo o som, a palavra e o movimento. As interacções entre escravos, colonos europeus, sobretudo portugueses, e os descendentes de ambos num contexto posicionado em rotas transatlânticas interligando a Europa, África e o Brasil,

disponibilizaram um conjunto de materiais culturais reconfigurados em práticas musicais e expressivas emergentes. As relações sociais de maior ou menor proximidade entre os diversos grupos sociais em interacção, os diferenciais de poder e de experiência social caracterizando esse encontro, configuraram diferentes “contextos históricos de criouliização” (Trouillot 2002) (dos centros urbanos e portuários àqueles da economia de plantação de pequena escala), moldando quer a diversidade de práticas culturais, quer as suas rotas de circulação e de difusão entre as várias ilhas do arquipélago.

Ao longo do século XIX a prática de géneros musicais e coreográficos circulando entre metrópoles europeias, centros coloniais em África e no Atlântico e o Brasil como o *lundum* (conhecido nas ilhas como *landu*) e a modinha luso-brasileira, a contradança, a valsa, a mazurca, a *scottische*, a *galoppade* (um estilo rítmico e dança designado em Cabo Verde de *galope*) ou a *polka*, terá caracterizado as sociabilidades de populações brancas e mestiças vivendo, quer em centros de actividade administrativa, política e/ ou comercial com contacto regular com populações viajantes, quer em contextos de economia de plantação de pequena escala. Os consumos por parte de brancos e mestiços de instrumentos musicais disseminados a partir da Europa (como a viola e o violino) e, por vezes, característicos de regiões de Portugal (como a viola de dez cordas, o cavaquinho ou o reco-reco), configuraram no arquipélago formações instrumentais assentes nos instrumentos de corda, em pequenos instrumentos de percussão e na voz, vocacionadas para as sociabilidades de dança do período, entre outros contextos quotidianos de prática expressiva. É plausível que em todas as ilhas do arquipélago, elementos do clero tenham desempenhado um papel significativo na difusão de instrumentos musicais e no seu ensino, um dado seguro a partir da formação do Seminário de São Nicolau (1866-1917) e sobressaindo das histórias de vida que realizei com músicos nascidos em diferentes períodos do século XX em diferentes ilhas do arquipélago³⁵.

³⁵ Dados emergindo da etnografia realizada em várias ilhas de Cabo Verde dão conta do papel significativo desempenhado por párocos na disseminação de instrumentos musicais, estilos interpretativos, géneros e práticas musicais. Uma das mais remotas referências a prática musical no arquipélago consta de uma carta de Padre António Vieira (1608-1697), relatando a sua visita à Cidade Velha em 1652, em que se refere aos elementos do clero local: “(...) tão negros como azeviche; mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados que podem fazer inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais (...)” (Vieira 1925, in Amaral 1964: 178). O papel desempenhado por párocos na disseminação de práticas musicais variou de acordo com períodos históricos e contextos insulares. Na segunda metade do século XX a acção da Congregação dos Salesianos, actuando nas Ilhas de São Nicolau (1943-1954) e de São Vicente (desde 1955), foi

Os géneros de dança de origem europeia terão sido adoptados pela elite branca e mestiça enquanto marcadores de “civilização”, refinamento cultural e acesso ao privilégio, por contraste às práticas expressivas das populações escravas ou dos seus descendentes traçáveis à época. As fronteiras de raça e classe social estruturando a sociedade colonial cabo-verdiana jogaram-se centralmente em torno dos diferentes géneros de música e dança, e das sociabilidades em seu redor. Contudo, estas práticas musicais e coreográficas descreveram trajectos móveis entre grupos sociais e conheceram processos de resignificação e de criatividade cultural que participaram significativamente na formação do carácter distintivo das práticas expressivas crioulas. A circulação de instrumentos musicais europeus entre mestiços e escravos libertos terá acentuado a interacção de géneros recebidos do exterior com sensibilidades localmente formadas. Além da apropriação local dos géneros de circulação Atlântica, sujeitos a uma instrumentação, a estilos interpretativos e a sensibilidades rítmicas distintivas, cantados em crioulo e circulando através de uma diversidade de formas musicais, este processo de interacção de práticas sonoras e expressivas heterogéneas gerou igualmente a emergência de novos géneros de música e dança, entre os quais se conta, durante o século XIX, a *morna*.

Nos géneros do arquipélago centrados nos instrumentos de corda e na voz, entre os quais se inclui centralmente, além dos mencionados, a *coladera* (formada entre as décadas de 30 e 40 do século XX), pronunciam-se traços sonoros e expressivos partilhados com os géneros de circulação Atlântica que acompanharam a sua formação. Essas marcas são audíveis e visíveis no tipo de instrumentação utilizada, constituída por instrumentos de corda como a viola (*violão*), a viola de 10 cordas, o cavaquinho, o violino (*rabeca*), ou o reco-reco; em estilos interpretativos vocais e instrumentais; na adopção da forma canção estrófica com refrão, com uma estrutura harmónica e melodias curtas convergindo para um centro tonal; em temas poéticos e na imagética textual; em dimensões corporais e cinéticas associadas à *performance* como a dança de pares ou coreografias fixas associadas a estilos rítmicos específicos. Todos estes traços sonoros, textuais e cinéticos foram transformados e recombinaados na produção de novas expressões crioulas.

especialmente incisiva na formação musical e ensino de instrumentos de tecla. Foi na Escola Salesiana de Artes e Ofícios de São Vicente, na cidade do Mindelo, que crianças e jovens que se vieram a tornar destacados músicos profissionais como Paulino Vieira, Humberto Ramos ou mais recentemente Tchenta, adquiriram formação musical em paralelo ou como complemento de outras experiências sociais da música.

Tendo emergido durante o século XIX a partir destes processos de hibridez, a *morna* é um género tradicionalmente vocal com acompanhamento instrumental que, dependendo dos períodos e contextos de prática, é interpretado por um ou mais “violões”, fornecendo o suporte rítmico e harmónico, assim como variações melódicas; um cavaquinho, que apresenta figuras rítmicas sincopadas, conferindo acentuação à estrutura harmónica; uma viola de dez cordas, complementando os restantes instrumentos de corda no acompanhamento harmónico; e pequenos idiofones do tipo guizo ou de fricção. No passado quanto no presente, instrumentos como o violino, o piano ou o clarinete desempenharam um papel melódico solista destacado, quer em alternância com a voz, quer em versões instrumentais do repertório, como se observa na interpretação dos restantes géneros associados aos instrumentos de corda. A *morna* organiza-se numa canção de estrutura harmónica e melódica tonal de ritmo quaternário lento, com acentuação no quarto e primeiro tempos. Podem ser apontadas enquanto características estilísticas distintivas o uso do modo menor, frequentemente alternando e jogando com o contraste com o modo maior, assim como a riqueza dos percursos harmónicos modulantes e uma expressividade melódica, conferida pela construção de frases assentes no contraste entre saltos intervalares ascendentes e a sua resolução cromática.

Os seus poemas, organizados numa estrutura estrófica e cantados em crioulo, constituem reflexões em torno de dimensões da experiência subjectiva e colectiva causadoras de sofrimento como o amor, a separação de entes queridos e do território de origem, sobretudo a separação gerada pela vocação diaspórica dos cabo-verdianos. Estas temáticas, transmitidas através de uma linguagem poética introspectiva, reflexiva e contemplativa e de um estilo interpretativo vocal de forte carga emotiva, configuram o registo melancólico global do género, igualmente acentuado pelas suas características estilísticas instrumentais. A sua linguagem poética com fortes afinidades com a estética romântica da poesia de língua portuguesa do século XIX contrasta com os materiais de oralidade e comentário da vida social que prevalecem nos restantes géneros cantados seus contemporâneos, apontando para o envolvimento de sucessivas gerações de intelectuais e, de um modo global, de membros das elites culturais cabo-verdianas na criação dos seus repertórios em diálogos profícuos com músicos e compositores.

O poeta e compositor da Ilha da Brava Eugénio Tavares (n. Nova Sintra, Brava, 18 de Out. 1867; m. Nova Sintra, 1 Jun. 1930), autor de um repertório de

morna que através da oralidade, da impressão e da gravação sonora se disseminou nas várias ilhas de Cabo Verde e na diáspora ao longo do século XX, foi a figura chave na criação de uma linguagem poética de influência literária europeia de registo melancólico que se configurou como traço estilístico deste género vocal e instrumental. À disseminação da *morna* através de outras ilhas do arquipélago se atribui usualmente a reconfiguração dos traços estilísticos musicais. Na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, um importante porto de abastecimento de combustível para navios descrevendo rotas do Atlântico Sul entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, a *morna* terá conhecido significativas transformações estilísticas enquadradas por um ambiente urbano e cosmopolita. Ao longo da primeira metade do século XX o contacto de músicos locais com tripulantes de embarcações transportando instrumentos musicais e fonogramas comerciais, especialmente trabalhadores marítimos brasileiros, imprimiu fortes marcas, quer aos repertórios interpretados (que passaram a incluir géneros como o samba, as marchas de Carnaval, o maxixe e o chorinho, interpretados em versões cantadas e, sobretudo, instrumentais), quer aos estilos interpretativos e práticas composicionais dos géneros de Cabo Verde, entre os quais se contava a *morna*.

Este ambiente social e os materiais culturais que disponibilizou podem ser aferidos através do repertório de *morna* composto pelo compositor, poeta, cantor e violista B.Leza (Francisco Xavier da Cruz, n. Mindelo, São Vicente, 3 Dez. 1905; m. Mindelo, 14 Jun. 1958), que dá conta de uma abordagem distintiva do percurso harmónico do género, com recurso frequente a acordes de passagem e a modulações. Como refere o compositor e estudioso da música Vasco Martins, estes traços estilísticos não caracterizavam a prática da *morna* em períodos anteriores, sobretudo centrada na alternância entre os graus da tónica e da dominante, e traduzem a familiaridade dos músicos mindelenses da época com os géneros do Brasil e os seus estilos de abordagem do “violão” (Martins 1988: 22-23; Cidra 2010a: 94-95).

Desde as primeiras décadas do século XX que a *morna* surge consagrada num conjunto heterogéneo de fontes escritas, impressas na metrópole e no arquipélago, que inclui transcrições musicais e o seu arranjo para execução fácil ao piano; relatos e impressões produzidas por diferentes perfis de escritores viajantes, portugueses e de outras nacionalidades; e, sobretudo, o seu tratamento ensaístico pelos intelectuais cabo-verdianos pertencendo às denominadas gerações “nativística” (também designada como “romântica classicista” ou “pré-claridosa”) e “claridosa” (associada

à revista *Claridade*, publicada entre 1936 e 1960). As transcrições musicais arranjadas para piano dão conta do início da circulação colonial do género e da sua divulgação na metrópole enquanto estilo musical e coreográfico passível de ser interpretado e dançado em sociabilidades burguesas, à imagem de outros géneros e estilos de música e dança da época (da valsa e *polka* ao *one step* e *foxtrot*)³⁶. No restante *corpus* de documentação sobressaem invariavelmente dois temas relacionados, o da relação do género com a natureza essencial da população das ilhas, e o das suas origens ou paternidade cultural. Ambos os debates confluem na discussão em torno da identidade crioula cabo-verdiana e do estatuto de Cabo Verde e dos cabo-verdianos na nação imperial portuguesa. Entre o início da década de 30 e o fim da governação colonial portuguesa, intelectuais cabo-verdianos participando de lutas que conduziram à emergência de uma sensibilidade nacionalista, e agentes da política cultural metropolitana produzem em torno da *morna* discursos de identidade cultural e política, parcialmente competidores, parcialmente sobrepostos.

No final da década de 20 a *morna* começa por surgir retratada em duas obras, uma de literatura colonial, outra de poesia. Em *África Misteriosa* (1928), um relato de viagem entre Lisboa e Lourenço Marques com passagem pelos diferentes territórios coloniais portugueses no contexto africano, o jornalista e escritor Julião Quintinha (1886-1968) escreve sobre os cabo-verdianos e a *morna*: “Gente sofredora, pobre, que trabalha o solo ingrato; povo de pescadores marinheiros que emigra para voltar, num amor entranhado à terra-mãe; gente que traduz o seu sentimento artístico na morna – canção dolente, canção de amor, canção de embalar, que é ao mesmo tempo um queixume delicado contra o destino agressivo e a síntese do que lhes inspira o amor, a saudade e a natureza” (Quintinha 1928). Em *Arquipélago* (1929), uma obra poética na linha do modernismo português, o escritor, encenador e artista plástico António Pedro (1909-1966), nascido na cidade da Praia mas vivendo desde a infância na metrópole, caracteriza o género como “reminiscência dum fado/ que dançado/ num maxixe/ tem a tristeza postiça/ dum cansaço/ um semicivilizado/ lasso/ balanço/ embalado/ sobre o ventre dum fetiche” (Pedro 1929).

³⁶ Refiro-me a dois documentos: *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde* do escritor cabo-verdiano José Bernardo de Alfama (1910), que reúne melodias transcritas de *morna*, sobretudo criadas na Ilha da Brava; e “Morna do Minho. Nova Dança de Salão”, uma composição transcrita da autoria do compositor de teatro de revista em actividade nas primeiras décadas do século XX, Alberto Pimenta, incluída num brinde da marca de sabonetes da cidade de Braga Confiança, acompanhada de uma descrição da coreografia do género.

Os autores inauguram um tipo de enunciado de registo poético e lírico em que a *morna* é metonímica da natureza essencial da população das ilhas e de uma condição existencial, aproximável ou medida relativamente a uma sensibilidade portuguesa metropolitana – no primeiro caso, é a vocação marítima dos cabo-verdianos e a sua ligação à terra que permite estabelecer um paralelo com as representações de Portugal e dos portugueses, no segundo, de um modo explícito, é a referência ao fado, “misturado” com o género negro brasileiro do *maxixe*, que faculta essa ligação. Este tratamento de registo poético e lírico da *morna*, que representa a melancolia do género como resultado de uma história social de isolamento e de sofrimento colectivo, e, simultaneamente, procura nos traços estilísticos distintivos da *morna* uma paternidade cultural metropolitana, será ao longo da década de 30, aprofundado por intelectuais cabo-verdianos, no âmbito de diferentes projectos políticos e artísticos.

Gabriel Fernandes (2006) traçou o trajecto emancipador que conduziu à emergência de um projecto de nação entre cabo-verdianos a partir da reacção dos intelectuais ilhéus ao persistente desencontro entre discursos metropolitanos de inclusão de Cabo Verde e dos cabo-verdianos na nação imperial portuguesa e práticas políticas que preconizavam a sua exclusão – “a diferença entre ‘a palavra dita e a coisa sentida’” (Fernandes 2006: 128), entre os “direitos politicamente conquistados” e a sua negação social (*Ibid.*: 129). Se expectativas em torno da portugalidade dos cabo-verdianos haviam sido historicamente alimentadas, dada a sua integração no oficialato régio (1608), a aquisição de cidadania portuguesa após a Revolução Liberal (1820) ou o alargamento das suas prerrogativas após a instauração da República (1911), em simultâneo, a persistente constatação do abandono socioeconómico das ilhas por parte de governos metropolitanos, o afastamento dos cabo-verdianos da esfera política e administrativa, a ausência de estruturas de educação e a criação de leis de excepção contemplando a população do arquipélago, geraram entre a elite cultural lutas e interlocuções dirigidas aos governos da metrópole, fundamentadas na lealdade e no patriotismo português dos cabo-verdianos. Como o autor sublinha, estas eram lutas “políticas e simbólicas” ou “dispositivos emancipadores” “dentro do sistema” que, longe de proporem focos de identificação alternativos à nação portuguesa ou esboçarem qualquer projecto de soberania cultural e política, reforçavam a portugalidade dos cabo-verdianos como base legitimadora de apelo a direitos igualitários de cidadania.

No âmbito dessas lutas, uma das estratégias de interlocução adoptadas pelos intelectuais “nativísticos” que Fernandes caracteriza enquanto “(proto)nacionalistas lusitanos-crioulos” (*Ibid.*: 130), como Eugénio Tavares ou Pedro Cardoso, consistiu no que designou de “reconversão lusitana das aquisições locais” (*Ibid.*: 138), ou seja, a representação das práticas culturais criadas e partilhadas por cabo-verdianos enquanto tradutoras da proximidade civilizacional, cultural e emocional entre portugueses cabo-verdianos e portugueses metropolitanos: “A afirmação cultural da sociedade crioula representava um simples detalhe do processo de sua subjectivação política lusitana. Os marcos da cultura local foram celebrados como expressão da civilização lusitana e apenas subsidiariamente como aquisição autónoma. Isto significa que se conseguiu contornar o princípio de auto-repúdio imposto pelo nacionalismo étnico sem no entanto dissimular a plena internalização da herança lusitana, de que a elite letrada sempre deixou claro que não pretendia abrir mão” (*Ibid.*: 139). É nesta linha que se pode ler o tratamento que os dois autores conferem à cultura expressiva cabo-verdiana, nomeadamente à *morna*.

A obra de Eugénio Tavares *Mornas Cantigas Crioulas* (1932) - publicada na metrópole dois anos após a sua morte por iniciativa de José Osório de Oliveira (1900-1964), um escritor, jornalista literário e funcionário do aparelho colonial que viveu em Cabo Verde – reúne os seus poemas para *morna*, precedidos de um texto introdutório escrito num registo literário e contendo interessantes dados de história oral. Nele Eugénio Tavares localiza a emergência da *morna* na Ilha da Boavista e associa o seu percurso através de outras ilhas a transformações musicais e, sobretudo, poéticas que atribuía “à feição psíquica de cada povo” (Tavares 1932: 17). Se entre as Ilhas da Boavista, São Vicente, Santo Antão e Fogo, além de pequenas diferenças de interpretação musical, o autor não detectava contrastes na mundanidade e mordacidade das letras de comentário social, relativamente à Ilha da Brava, e assinalando implicitamente a sua marca pessoal, defendeu a “eleva[ção]” do género “de riso a pranto” e a “afina[ção] pelo portuguesíssimo diapasão da saudade” Tavares *Ibid.*: 18).

Na obra *Folclore CaboVerdeano* (1933), o escritor e etnógrafo Pedro Monteiro Cardoso, sintonizado com a literatura internacional dos estudos do folclore, apresenta uma visão panorâmica do que entende enquanto “folclore musical e poético” das diferentes ilhas, especialmente associado a “divertimentos populares” e a “festividades religiosas.” A obra é particularmente detalhada no que respeita às

práticas expressivas e rituais da Ilha do Fogo, de onde era natural, e sensível aos “cantos e modinhas tipicamente brasileiras” escutados no arquipélago na sua época, e que enquadra de acordo com relações históricas transatlânticas entre Cabo Verde e o Brasil. A sua descrição no que respeita Santiago e a uma população que considera “campesina” e “pouco evoluída” menciona especialmente “os batuques escaldantes de sensualidade e as tabancas com os seus reis e rainhas, suas superstições e cabalas” (Cardoso 1933: 39-40). Os géneros de Santiago constituem para si “reminiscências de crenças e ritos gentílicos (...) onde predomina ainda o elemento etíope sem mescla”. Na perspectiva do autor, nessas expressões permanece contudo “um modo de ser psico-social” transversal às práticas culturais do arquipélago em que “(...) palpita vivido, contínuo e preponderante em todas as modalidades de sua expressão, o fundo tradicional português, quer se concretize modelando o barro das bilhas ‘choronas’ e acepilhando o cavername dos ‘lambotes’ costeiros, quer se imponderalize em sonhos e quimeras, inventando melodias, lendas e canções” (*Ibid.*: 19-20) Em contrapartida, e na linha de toda a produção literária do período, a *morna* é entendida como a quintessência de uma experiência histórica, de um modo de ser e de sentir distintivos aos cabo-verdianos: “A melopeia com que a raça cativa amenizava as agruras do exílio forçado, e a trova em que emigrados e embarcadiços cantavam a saudade da Pátria distante, contaminando-se e fundindo-se, produziram a ‘morna’, que em ritmo polariza a Alma Caboverdeana” (Cardoso *Ibid.*: 20).

Com a publicação de *Claridade* (1936-1960)³⁷, o tratamento ensaístico e poético da música e da dança desenvolvido pelos intelectuais cabo-verdianos, até então centrado na *morna*, dá lugar a uma prática mais alargada de representação cultural de sensibilidade etnográfica. Através da transcrição de artes verbais do quotidiano, nomeadamente de poesia oral para canção, apresentada em português e em crioulo, ou do ensaio focalizado em aspectos da história do arquipélago e em práticas expressivas e rituais concretas, a publicação comunica a diversidade de práticas culturais do arquipélago. Esta sensibilidade regional, traduzida na revelação

³⁷ *Claridade* foi uma revista cultural e literária fundada na cidade do Mindelo, ilha de São Vicente, pelos escritores Manuel Lopes (n. Mindelo, 23 de Dezembro de 1907; m. Lisboa, 25 de Janeiro de 2005), Baltasar Lopes da Silva (n. São Nicolau, 23 de Abril de 1907; m. Lisboa, 28 de Maio de 1989) e Jorge Barbosa (n. Santiago, 1902; m. Cova da Piedade, Almada, 1971). Foi publicada entre os anos de 1936 e 1960, com uma interrupção entre 1937 e 1947. Além deste núcleo de escritores, mobilizou a participação de figuras do campo intelectual e artístico das ilhas como Jaime Figueiredo, João Lopes, Pedro Corsino de Azevedo, Henrique Teixeira de Sousa, Félix Monteiro, Onésimo Silveira, Corsino Fortes, Sérgio Frusoni, entre outros, que colaboraram maioritariamente através de ensaio, prosa e poesia.

do carácter distintivo das manifestações culturais de cada uma das ilhas, esteve subjacente à organização e disposição de um conjunto heterogéneo de textos: da transcrição de poemas de *batuko* da Ilha de Santiago na variante de *finaçon* ou do poema da *morna Vénus*, da autoria do mindelense B. Leza, a ensaios sobre os rituais da *tabanka* da Ilha de Santiago, das bandeiras da Ilha do Fogo, ou sobre as canções da *kantadera* da Ilha do Fogo Ana Procópio no género vocal de *kurkutisan*. Nas páginas da publicação, estes materiais textuais eram intercalados com poesia e prosa assentes na observação e no tratamento da realidade social do arquipélago.

Inspirado pela literatura modernista brasileira, em especial pela sua tematização da vida quotidiana e do ambiente cultural do Nordeste do Brasil (como na obra de Manuel Bandeira, um dos escritores de preferência do grupo), pela revista portuguesa *Presença* (1927), mas igualmente por obras precursoras no universo cultural cabo-verdiano como *Diário* de António Pedro (1929), e *Arquipélago*, de Jorge Barbosa (1935), o movimento cultural despoletado com *Claridade* e continuado através de um conjunto de obras de poesia e prosa é usualmente posicionado num momento de viragem da história política e cultural do arquipélago: do ponto de vista estritamente literário, representa a ruptura com uma literatura de cânone europeu de inspiração oitocentista e a emergência de uma tradição cujo suporte empírico, temas e, por vezes, materiais linguísticos radicam na experiência social e histórica dos cabo-verdianos, orientação traduzida na máxima de “fincar os pés no chão”; do ponto de vista estritamente político, ao retratar a precariedade socioeconómica das populações do arquipélago sob a governação colonial portuguesa, é entendido como participando de um momento emancipador na formação histórica da nação cabo-verdiana.

Esta sensibilidade emancipadora não se desenvolveu sem contradições, como acentua Gabriel Fernandes (2006). Uma nova fase imperial da política colonial portuguesa, legalmente sintetizada no Acto Colonial (1930), justifica o direito à colonização por Portugal em termos ontológicos e históricos ao afirmar fazer parte da “essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar os domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influência moral que lhe é atribuída pelo Padroado do Oriente” (Título 1, “Garantias”, 2º artigo, in Léonard 2000a). Assente na noção de “mística imperial” que preconizava, nas palavras do Ministro das Colónias Armindo Monteiro, “a missão histórica de colonizar e de civilizar” (Monteiro 1932, in Léonard 2000a), a disposição designa os territórios sob sua soberania enquanto

“colónias” que “constituem o império colonial português” (3º artigo), e proclama a sua unidade e indivisibilidade ao declará-lo “solidário nas partes componentes e com a metrópole” (5º artigo). O império é definido como uma “realidade espiritual de que as colónias sejam a corporização” (Monteiro 1932, in Léonard 2000a). O principal resultado prático da disposição para as populações do império consiste na implementação de um regime de indigenato que atribui estatutos civis desiguais a “civilizados” e “indígenas” (Título II, “Indígenas”, in Léonard 2000a), predicados em critérios raciais e de comportamento social.

Não sendo teoricamente abarcados pelo regime de indigenato, uma vez que são constitucionalmente portugueses, os cabo-verdianos experimentam a orientação coerciva do regime colonial desde o primeiro momento e, especialmente a sua elite cultural, o intervalo entre os seus discursos universalistas e inclusivos, e as suas exigências particularistas, agora explicitamente delimitado por critérios de raça e de civilização. Como Gabriel Fernandes assinala, o regime formado a partir do golpe militar de 1926 e constitucionalmente consagrado como Estado Novo em 1933, implementou em Cabo Verde, como nos restantes territórios da sua soberania, um aparelho repressor fundado num novo corpo policial, em práticas de vigilância disseminadas no tecido social, e na censura à imprensa, medida que atingiu directamente as práticas de interlocução da elite intelectual. As disputas políticas e simbólicas, a “negociação de lealdades” e a “confrontação discursiva” (Fernandes 2006: 146) dão lugar a uma “relativa estabilização nas relações entre o poder central e a elite local, com uma tendencial acomodação ideológico-institucional desta última” (*Ibid.*: 145). Atendendo a este quadro, os intelectuais de *Claridade* ora reactivam o debate sobre o carácter português dos cabo-verdianos, ora sublinham o carácter distintivo da cultura cabo-verdiana no âmbito da nação portuguesa e do império colonial: “nos dois casos o que está em jogo é a definição do espaço de Cabo Verde e da sua população dentro do universo nacional/ colonial lusitano, num quadro político-ideológico em que (...) o lugar e o tratamento dispensados a cada um variam de acordo com o seu “estado-civilizatório” (*Ibid.*: 146). A contradição entre o princípio formal da unidade do império e uma orientação nitidamente racializada, esvaziando o princípio de cidadania segundo o qual poder central reconheceria similares papéis sociais e políticos a colonizadores e a colonizados, terá motivado, segundo o autor, uma tentativa da parte da elite cultural de impedir a descontinuidade entre

portugueses metropolitanos e cabo-verdianos que resultasse na marginalização da população ilhéu.

Apesar de os autores de *Claridade* terem concedido um espaço de representação significativo a práticas concebidas como sobrevivências africanas e escravas como o *batuko* e a *tabanca* de Santiago ou o ritual de *bandera* da Ilha do Fogo, Fernandes defende que terão procurado “reinventar” a portugalidade dos cabo-verdianos, “omitindo ou secundarizando” práticas culturais crioulas associadas a uma “herança negro-africana” (*Ibid.*: 151). Essa actuação ter-se-ia inscrito numa tentativa de aferição do estado civilizacional dos cabo-verdianos perante a política metropolitana no apelo à manutenção de um estatuto distintivo no império: “(...) isso não parece de todo alheio à necessidade de alterar aquisições culturais, por forma a compatibilizá-las com as exigências políticas do novo regime e, assim, poder habilitar-se ao usufruto dos seus bens reais e simbólicos” (*Id.*).

Para os argumentos do presente capítulo levanto como hipótese debatida à frente que, no domínio da cultura expressiva, esta “secundarização” ou “ocultação”, que parece ter invisibilizado sobretudo as práticas e sociabilidades da *gaita*, *fero* e do *funaná*, aconteceu em moldes de imaginação e de representação não exclusivamente binários (opondo “Europa” e “África”). Enquanto que a *morna* é continuamente concebida pela elite como o principal elo à “europeidade” dos cabo-verdianos, ajustando-se a este projecto de manutenção de um estatuto de cidadania assente em critérios de civilização, e o *batuko*, a partir de *Claridade*, ocupa o pólo oposto deste contínuo de imaginação, figurando como um elo remoto a um passado africano perdido e como icónico do momento fundador da sociedade cabo-verdiana – um elo à própria maternidade da sociedade cabo-verdiana, uma vez que é maioritariamente praticado por mulheres negras entendidas como antepassadas das escravas do continente - *gaita*, *fero* e *funaná* ocupam um lugar intersticial nos esquemas binários de classificação e nas políticas de representação e interlocução dos intelectuais ilhéus. As suas ressonâncias de imaginação junto da elite intelectual, enquanto prática icónica de uma masculinidade não civilizada, violenta e sexualmente desregulada, emergindo através da apropriação de um instrumento musical europeu historicamente recente e não disseminado nas restantes ilhas do arquipélago – um híbrido entrelaçamento de primitividade africana e de modernismo europeu -, tê-la-á tornado irrepresentável, algo que se acentuou ao longo do período de governação do Estado Novo e se manteve após a Independência Nacional.

A representação veiculada pela elite intelectual cabo-verdiana da *morna* enquanto tradutora da portugalidade e europeidade dos cabo-verdianos – que conjuntamente com a língua crioula é entendida como um indicador da “fidalga ascendência latina” dos ilhéus (jornal *O Popular*, in Fernandes *Ibid.*: 158) - e enquanto prova da bem sucedida miscigenação desencadeada pela colonização portuguesa gerou, num contexto político internacional adverso à continuidade do colonialismo formal, a sua mobilização pela política colonial metropolitana.

Na sua orientação de disseminar a “mística imperial” na metrópole e criar uma pedagogia mobilizadora da “missão histórica” portuguesa de “colonizar e civilizar”, a política colonial do Estado Novo organiza a Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Em cada um dos eventos Cabo Verde é representado por um agrupamento de instrumentos de corda e vozes constituído por músicos destacados no arquipélago durante o período, sob a liderança, respectivamente, do violista e compositor Luís Rendall (1934), e do compositor, violista e poeta B.Leza (1940)³⁸.

A partir de finais da década de 50, a *morna* e os músicos de Cabo Verde são mobilizados pela política metropolitana através de novas tecnologias políticas. A oposição disseminada entre a comunidade política internacional à continuidade dos impérios europeus durante os anos do pós-guerra faz recair sobre o regime português uma crescente pressão política e diplomática. Como resposta, o estado português revoga o Acto Colonial, renomeia os territórios coloniais de “províncias ultramarinas” e passa a apoiar-se nas ideias do “lusotropicalismo” desenvolvidas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (Castelo 1996; Léonard 2000b) para argumentar a plausibilidade em manter os seus territórios coloniais. Em *Aventura e Rotina* (1953), uma reflexão resultante de uma viagem através dos territórios coloniais portugueses a convite e sob o suporte do Ministério do Ultramar, entre 1951 e 1952, em busca “das constantes portuguesas de carácter e acção”, Freire aprofundou as suas teses sobre a

³⁸ Durante o trabalho de terreno realizado na cidade do Mindelo, São Vicente, visitei, no bairro de Fonte Inês, a casa de Bentinho (Manuel Bento Évora, n. Mindelo, 1912), um dos violistas que acompanharam B.Leza nas actuações da Exposição do Mundo Português. Entre vários dados sobre a viagem à metrópole, Bentinho referiu fazerem igualmente parte do grupo Adolfo de João Tchili, Tchuf, Simão de Anton Fojê, Hilário, Mochim de Monte e Djut. Entre eles, o violinista Mochim de Monte, um dos músicos mais honrados através de uma memória cultural reproduzida entre mindelenses, sobretudo entre músicos, dá nome a um dos quiosques de venda de bebida e petiscos da Praça Estrela, no centro do Mindelo, numa homenagem do município da cidade. Agradeço bastante ao Voginha a possibilidade de encetar este, como outros contactos, entre os tocadores de violão e instrumentistas de cordas do Mindelo. Sobre o lugar da Exposição do Mundo Português nas obras e biografias de B.Leza e de Luís Rendall, ver Cidra (2010 e 2010).

originalidade histórica da “missão” colonizadora portuguesa. Esta distinguia-se, a seu ver, pela propensão para a mestiçagem cultural e igualdade racial. Na sua passagem por Cabo Verde, e para desilusão dos intelectuais ilhéus, o autor considerou que a população cabo-verdiana estava “demasiadamente dominada pela herança da cultura e da raça africanas”, “herança” de que tinha “pudor” ou que “repudiava”. Essa propensão gerava uma “instabilidade cultural” entre os ilhéus que, com a excepção do sucedido na música, bloqueava a interpenetração da cultura africana e europeia numa síntese cultural local: “Instabilidade cultural de que são indícios: por um lado, o uso generalizado, pelos ilhéus, de um dialecto; e por outro lado, a ausência, entre esses mesmos ilhéus, de artes populares em que se exprimisse uma saudável interpenetração das culturas que neles se cruzam, sem se terem harmonizado, até hoje – a não ser, talvez na música – numa terceira cultura, caracteristicamente cabo-verdiana. Para corrigir este estado de instabilidade de incaracterização é que me parece necessário um revigoramento da cultura – cultura no sentido sociológico – europeia” (*Ibid.*: 250-251). À medida que as ideias de Freire ganham generalizada aceitação em círculos intelectuais e políticos metropolitanos durante a década de 50, a cultura expressiva dos territórios coloniais passa a ser mobilizada enquanto prova da originalidade da missão colonizadora portuguesa e do seu carácter miscigenizador.

Abarcando igualmente práticas expressivas e actores de outros territórios coloniais, nomeadamente de Angola, este aparato discursivo ajustou-se especialmente à apropriação da *morna* e dos géneros de Cabo Verde interpretados por conjuntos de instrumentos de corda e voz. A música de Cabo Verde passa a ser produzida e divulgada de acordo com as convenções estilísticas instituídas pela política cultural estatal, nomeadamente no âmbito da rádio e da produção fonográfica, sendo apresentada em eventos como “serões para trabalhadores”, festivais de “folclore do ultramar” e, à imagem das anteriores exposições, digressões à metrópole de músicos vivendo no arquipélago.

Entre o final da década de 40 e os últimos anos do regime político, estudantes na metrópole oriundos da “elite portuguesa-cabo-verdiana” (Batalha 2004) como Martinho da Silva, Fernando Quejas ou Marino Silva, tornaram-se intérpretes nos eventos da estação radiofónica estatal Emissora Nacional. Inicialmente encarregues da interpretação de repertórios de música brasileira e francesa que conheciam da sua experiência da música em Cabo Verde, a partir de finais da década de 50 gravaram dezenas de fonogramas comerciais de *morna* e *coladera* no formato de EP enquanto

“folclore de Cabo Verde” no âmbito de diversas editoras actuando em Portugal no período, sobretudo da Rádio Triunfo, a editora afecta à estação (Losa 2009)³⁹.

Morna da autoria de compositores e poetas consagrados na tradição oral cabo-verdiana como Eugénio Tavares e B.Leza, propostas para interpretação pelos músicos cabo-verdianos, foram adaptadas às convenções estilísticas da “música ligeira” produzida no âmbito da Emissora Nacional e interpretadas pelas denominadas “orquestras ligeiras”, em conjunto com os músicos cabo-verdianos abordando o violão e o cavaquinho, sob a direcção de um chefe de orquestra⁴⁰. Os arranjos adequavam-se a uma estética musical assente na estilização e síntese de melodias e ritmos associados a diferentes regiões de Portugal, enquadrados numa sonoridade orquestral homogeneizadora – uma orientação resultante da política de “aportuguesamento da música portuguesa”. No tratamento da *morna*, elementos formais e estilísticos distintivos do género como os poemas cantados em crioulo, o estilo melódico e a sonoridade do cavaquinho eram dispostos enquanto signos de alteridade e diferença, e reorganizados de acordo com convenções de produção musical que compreendiam o acrescento de uma introdução instrumental, antecipando os principais materiais da melodia vocal; o desdobramento da melodia por instrumentos de corda como o violino e violoncelos; a utilização da estrutura de diálogo ou contracanto entre as secções vocal e instrumental com protagonismo para os instrumentos de sopro, em particular o clarinete e a flauta; e um estilo interpretativo vocal projectado, privilegiando a dicção clara e a expressividade dramática, à semelhança dos intérpretes formados no Centro de Preparação de Artistas da estação. Por decisão da estação, as canções de Cabo Verde foram inicialmente cantadas em português, o que veio a ser abandonado.

O projecto de produção e de apresentação de uma estética cultural consagrando uma relação de unidade política e diversidade cultural entre a metrópole e as suas províncias ultramarinas passou igualmente, durante o conturbado período de prevalência do discurso luso tropical, por digressões de músicos à metrópole

³⁹ Os primeiros fonogramas editados na metrópole foram *Mar Eterno/ Ondas Sagradas do Tejo*, de Martinho da Silva (ca. 1956, 78 rpm, Parlophone P.M.106), e *Mornas de Cabo Verde. Carta/ Contam Nha Cretcheu/ Hora di Bai/ Doutor Adriano*, de Fernando Quejas (1957, EP, Alvorada-Rádio Triunfo), ambos apresentando composições de B.Leza e de Eugénio Tavares.

⁴⁰ Esta breve análise é apoiada na escuta de *Carta di Nha Cretcheu*, de Fernando Quejas (1959, EP, Alvorada Rádio Triunfo), uma *morna* composta e escrita por Eugénio Tavares, o compositor e poeta cujo repertório Fernando Quejas abordou mais frequentemente na sua discografia durante o período em que esteve ligado à Emissora Nacional, até ao 25 de Abril de 1974 (Cidra 2010). Consultar o CD que acompanha a tese, exemplo.

organizadas, ou pelo menos autorizadas, pelo estado português. As digressões foram especialmente intensivas durante o período em que Adriano Moreira, um divulgador do discurso luso-tropicalista (Leonard 2000b), foi Ministro do Ultramar, entre 1961 e 1963, e em que os conflitos desencadeando a Guerra Colonial se intensificaram. Em 1962, a convite de Adriano Moreira, que havia visitado Cabo Verde entre Agosto e Setembro desse ano, um grupo constituído pelos tocadores de violão Celso Estrela, Luís Rendall, Agostinho Moraes Fortes e Taninho Évora, e pela jovem cantora Titina realiza uma digressão à metrópole, actuando em várias cidades do país e gravando vários EP para a Rádio Triunfo. A convite do Ministério do Ultramar, o cantor, compositor e letrista natural da Ilha de São Nicolau, Amândio Cabral, ligado aos eventos da Emissora Nacional, realizou uma digressão para actuar para militares portugueses em Angola e Moçambique (1962)⁴¹.

3.5. *Batuko*, governo colonial e “civilização”

As práticas expressivas formadas no interior de Santiago emergiram de uma experiência diferentemente posicionada na sociedade colonial cabo-verdiana e na política do império. Ligadas à escravatura, à população de escravos refugiados no interior montanhoso e, no contexto pós-escravatura, ao trabalho rural em regimes de “parceria” e de “renda”, as práticas formadas em Santiago assentaram, até ao final do século XIX, no canto, na palavra, na percussão, na exploração do ritmo e no uso do corpo como elemento expressivo central. Num contexto de regulares secas, fomes, “crises” e de escassez material, em que os utensílios do quotidiano, incluindo as alfaias de trabalho agrícola (Monteiro Júnior 1974: 34), eram sujeitos à continuada manutenção ou eram construídos pelas populações, os instrumentos musicais de origem europeia estiveram ausentes, constituindo bens de luxo reservados aos “morgados” ou à população “mestiça” economicamente emergente. A raridade dos instrumentos no interior de Santiago, foi um dos factores que contribuiu para a construção social do *tocador* enquanto indivíduo de excepção e a principal razão porque o manuseamento dos instrumentos musicais e a transmissão do conhecimento cultural associado à prática instrumental, geralmente no âmbito do parentesco, e das

⁴¹ As digressões incluíram igualmente o agrupamento angolano Ngola Ritmos (cujo líder, Carlos ‘Liceu’ Vieira Dias, havia sido deportado para a prisão política do Tarrafal, em Santiago, Cabo Verde) integrando a cantora Lourdes Van Dunem (1961, 1964).

relações entre pais e filhos, fosse rodeado de disciplina e de regras férreas de conduta social impostas pelos mais velhos.

A rara literacia ou acesso à escolaridade, num contexto com uma prevalência da oralidade sobre a escrita mais acentuada por comparação a povoações em que brancos e mestiços desenvolviam relações de maior proximidade⁴², conferiram um papel socialmente distintivo à palavra e à língua crioula como instrumentos expressivos. Nas dimensões orais do *batuko*, em *conbersu sabi*, em contos, radicaram formas significativas de conhecimento cultural socialmente transmitido, incluindo relatos de episódios da história de Santiago e a configuração de historicidades locais. Menos permeada pelos códigos da escrita, sobretudo por aqueles da poesia portuguesa cultivada entre as elites sociais e por grupos intermédios emergentes, as práticas expressivas de Santiago estiveram menos sujeitas à rigidez da forma e à cristalização do texto e integraram uma dimensão de improvisação na *performance* mais acentuada do que em práticas expressivas de outros contextos ilhéus. A improvisação performativa associada à palavra veio a ser culturalmente valorizada como um dom individual, o que permanece um valor estético central na prática de *batuko* ou nas improvisações de “tocadores” de *gaita* e *fero* no presente.

Entre as práticas expressivas criadas por escravos e escravos fugitivos em Santiago conta-se centralmente o *batuko* (em português “batuque”), um género performativo maioritariamente interpretado por mulheres, interligando o som, o movimento e a oralidade, e que, até ao início do século XX, era praticado nas outras ilhas de Sotavento (Brava, Fogo e Maio). Durante o período colonial do século XX a *performance* do *batuko* na Ilha de Santiago ganhou significado em ocasiões rituais como baptizados, casamentos, celebrações de comunhão e festas locais de culto a santos da igreja católica. A sua centralidade enquanto meio de transmissão de conhecimento cultural, enquanto veículo de “comunicação de informação” (Gilroy 1993: 36), bem como o seu relevo para o bem-estar emocional e intelectual das mulheres envolvidas na sua *performance*, tê-lo-á tornado transversal a todo o tipo de contextos de sociabilidade, envolvendo mulheres e homens, estes participando acima

⁴² Embora não possua dados sobre este período, os dados de um censo de 1950, apresentados por Júlio Monteiro Júnior (1974), atribuem ao concelho da capital Praia uma taxa de analfabetismo de 81%, aos concelhos do interior da Assomada Santa Catarina 89.2%, e do Tarrafal 81.8% (Monteiro Júnior *Ibid.*: 32). De acordo com as categorias de classificação racial do período colonial, a taxa de analfabetismo entre a população branca era de 18.33%, entre a população mestiça de 75.23%, e entre a população negra (“os pretos”) de 91.66%. Apenas 22% da população da Ilha de Santiago era escolarizada (*Id.*).

de tudo através de palmas, comentários de incitamento às *performers* ou de julgamento das suas capacidades performativas. Nas genealogias e histórias informais da prática do *batuko* constam, contudo, alguns homens, como reforçou o *batukeru* ou *batukador* Ntoni Denti D’Oro (António Vaz Cabral, n. S. Domingos, Ilha de Santiago, 15 de Fevereiro de 1926), na entrevista que Dju e eu realizámos em sua casa, em São Domingos⁴³. Ao descrever a história do seu envolvimento com o *batuko* em criança, Ntoni referiu que a sua aprendizagem, marcada pelas disciplinas de transmissão de conhecimento cultural por parte de *batukadera* mais velhas, se deu a par com outros dois meninos que vieram a tornar-se *batukador*.

No *batuko*, a relação de dois padrões rítmicos sobrepostos, designados de *ban ban* e *rapika*, que resultam de batidas das mãos em *pano di tera* (“panos de terra”), dobrados e presos entre as pernas por cada uma das mulheres sentadas em círculo, fornecem o acompanhamento rítmico marcadamente repetitivo para a exposição de melodias cantadas numa estrutura de chamada e resposta entre uma voz isolada (*kantadera*) e um coro (*koro*), e para os movimentos de dança de uma ou mais mulheres no centro da roda ou *terreru* (“terreiro”) [Exemplo 3 do CD que acompanha a tese]. Na fase de introdução de uma *kantiga* (“cantiga”) de *batuko*, em que é fundamental a exposição da melodia e a enunciação de um texto perceptível para o público, a intensidade percussiva é moderada, mas firme, e a dançarina descreve movimentos ténues de dança, circulando de modo suave no terreiro de dança. Como me foi dito por Florzinha, uma *batukadera* do grupo do bairro de Eugénio Lima que acompanhei, nessa fase a dançarina “passeia” (“*ta passia*”) ou “circula” (“*ta rabida*”)⁴⁴.

A *kantiga* culmina na secção de êxtase performativo e sónico da *tchabeta*, marcada pela maior intensidade da percussão, por um ligeiro aceleração do tempo e pelo canto em chamada e resposta entre a intérprete vocal solo e o coro de um padrão melódico e excerto de letra seleccionados. Na *tchabeta*⁴⁵ a dançarina mantém toda a zona inferior do corpo em tensão e, com os “pés fincados no chão” (“*pé finkadu na*

⁴³ Entrevista a Ntoni Denti D’Oro (António Vaz Cabral, n. S. Domingos, Santiago, 15 de Fevereiro de 1926), São Domingos, Santiago, 19 de Junho de 2003.

⁴⁴ Entrevista a Florzinha (Gualdina Monteiro, n. São Lourenço dos Órgãos, Santiago, 29 de Julho de 1947), Bairro de Eugénio Lima, Cidade da Praia, Santiago, 17 de Julho de 2003.

⁴⁵ Na linguagem émica de *performance* do *batuko*, o termo *tchabeta* é polissémico, designando, simultaneamente, a secção de uma *kantiga*, os ritmos acentuados e os movimentos de dança que a acompanham, o acto de percutir, bem como os “panos de terra” enquanto instrumentos percussivos. Os significados interligados do termo *tchabeta* dão conta do carácter indissociável das suas dimensões sonora, oral e cinética.

tchon”), executa movimentos da anca e das nádegas adornadas com um “pano de terra” atado à cintura, movimentos que são designados de *torno* ou *da ku torno* (“dar com o *torno*”). A imobilidade e rigidez do corpo da dançarina capturam a atenção do espectador para os movimentos da anca e das nádegas, visualmente acentuados pelos movimentos do *pano*⁴⁶. Na postura corporal da dançarina, além do contraste entre a agilidade dos movimentos da zona das ancas e das nádegas, e a imobilidade das restantes parte do corpo, sobressai a posição da cabeça, usualmente erguida e voltada para cima, com uma expressão de reserva e de timidez pontuando o rosto, e a gestualidade dos braços, ligeiramente elevados, com as palmas das mãos igualmente voltadas para o alto.

O *batuko* é culturalmente classificado e praticado de acordo com dois subgéneros. O mais comum, *sambuna*, comporta um poema menos desenvolvido por comparação ao segundo subgénero, e melodias de configuração mais definida, sobrepondo-se frequentemente ao termo *kantiga* (“cantiga”), utilizado correntemente nas linguagens de *performance* do *batuko*. Sob o mesmo suporte percussivo, o segundo subgénero, *finacon*, confere primazia ao desenvolvimento do poema de modo circular em lugar da exposição melódica. O *finacon* assenta numa improvisação vocal desenvolvida por uma *finadera* ou *finador* (a ou o intérprete de *finacon*), caracterizada por uma entoação intermédia entre o canto e a fala, fortemente marcada pelo movimento rítmico impresso ao discurso. Ao introduzir uma *kantiga* de *finacon*, a *finadera* desenvolve um curto padrão melódico vocal, apropriado e repetido pelo *koro* ao longo de todo o *finacon* que, articulado com o elemento rítmico do *ban ban* e da *rapika*, serve de acompanhamento à improvisação poética da intérprete, mantendo a estrutura de chamada e resposta.

Assentando numa linguagem poética metafórica, que constrói as suas imagens a partir de dados socialmente partilhados da experiência do quotidiano, a *performance* do *finacon* é escutada atentamente pela audiência, que procura decifrar e restituir os

⁴⁶ O movimento do rabo, das nádegas e o seu significado cultural no *batuko* têm sido eufemisticamente apagados da literatura e, de um modo geral, do discurso mediático comentando este género performativo. O movimento do rabo da mulher na secção sónica e performativa da *tchabeta* é culturalmente significativo na valorização de uma *performance* e na avaliação da qualidade, graciosidade, agilidade e técnica da dançarina. Durante o trabalho de terreno, Ntoni Denti D’Oro definiu o *batuko* como “*kompasso kadera*” ou um “ritmo de nádegas”. Na mesma medida, um episódio de terreno confrontou as minhas disposições de género e de sexualidade com as das mulheres do *batuko*. Após filmar pela primeira vez uma reunião do grupo de *batuko* da Achada Eugénio Lima, ao visioná-la em conjunto com as mulheres do bairro, foi-me insistentemente apontado que no momento da *tchabeta* e de *da ku torno* eu não havia filmado suficientemente o rabo e a cintura das dançarinas, uma das dimensões performativas mais valorizadas.

múltiplos sentidos do texto, sempre abertos à interpretação. Durante a actuação de uma *finadera* do grupo de *batuko* da Cidade Velha a que assisti naquela povoação, a reacção do público oscilou entre o silêncio e a explosão de riso, enquanto apreciação dos conteúdos do poema e reacção ao carácter lúdico das imagens da poesia, uma das dimensões centrais do *finaçon*. Narrativas de *performers* do *batuko* apontam para o carácter competitivo das improvisações do *finaçon* no passado e para a disputa através da palavra entre vários *kantadores* ou *finadores* no terreiro, por vezes pontuada por regras respeitando o número de palavras ou estrofes que cada um era autorizado a desenvolver. Várias linguagens e estéticas poéticas confluem no *finaçon*, da narrativa ou relato, a parábolas, adivinhas e apropriações de passagens bíblicas, por vezes conjugadas numa mesma improvisação. O *finaçon* obedece à prioridade de transmissão de conhecimento cultural, sobretudo associado à prática social. Durante o encontro em sua casa, Ntoni Denti D'Oro traduziu a estética do *finaçon* improvisando sobre as éticas da sexualidade, da alimentação, nomeadamente do aleitamento das crianças, do uso do álcool, mas igualmente apresentando historicidades alternativas sobre as migrações para a Guiné-Bissau (no final do século XIX) e para São Tomé e Príncipe.

No período colonial, o *batuko* constituiu, simultaneamente, um dos principais meios de transmissão de conhecimento cultural no quotidiano, de *performance* incorporada da história, e de reflexão crítica e participação política para as populações santiaguenses. A sua orientação reflexiva e crítica mantém-se no presente, quer em Cabo Verde, quer na diáspora, onde constitui uma significativa “esfera pública alternativa” (Gilroy 1993) para as mulheres santiaguenses.

A mais surpreendente menção ao *batuko* ou às suas práticas expressivas em fontes mencionando Cabo Verde surge aludida num dos relatos de viagem definidores da imaginação europeia do Outro dos séculos XIX e XX: a narrativa de viagem de Charles Darwin a bordo da embarcação *Beagle* com destino à Patagónia e à Terra do Fogo. Após uma breve passagem por Tenerife, nas Ilhas Canárias, a segunda escala de uma das viagens que forneceram ao naturalista inglês os materiais empíricos e experimentais para produzir as suas teses sobre a evolução ocorreu na Ilha de Santiago, entre 16 e 18 de Janeiro de 1832. No segundo dia de permanência na ilha, Darwin e a sua comitiva descrevem um percurso a cavalo à zona de São Domingos. Na entrada do seu diário de viagem dedicada a Santiago, originalmente publicado em *The Voyage of the Beagle* (1906), escreveu: “O cenário de São Domingos possui uma

beleza totalmente inesperada, dado o carácter predominantemente sombrio do resto da ilha. A aldeia está situada na base de um vale cercado de majestosas muralhas com reentrâncias de lava estratificada. As rochas negras oferecem o mais espantoso contraste com a vegetação verde brilhante que acompanha as margens de um pequeno regato de águas claras. Aconteceu que era um grande dia de festa e a aldeia estava cheia de gente. No regresso alcançámos um grupo de cerca de vinte jovens raparigas negras vestidas com o melhor gosto; o contraste entre as peles negras e as suas roupas de linho branco de neve era realçado pelos turbantes coloridos e grandes xailes. Assim que nos aproximámos, viraram-se todas subitamente e, cobrindo o caminho com os xailes, cantaram todas com grande energia uma canção selvagem, e marcavam o ritmo batendo nas pernas com as mãos. Atirámos-lhes alguns vinténs que foram recebidos com risadas estridentes, e deixámo-las a redobrar o ruído da sua canção” (Darwin 1997/ 1906: 13-14). A “canção selvagem”, com acompanhamento rítmico de batimentos das mãos nas pernas, possivelmente prendendo *pano di tera*, era um *batuko* interpretado à passagem de Darwin e da sua comitiva.

Mas nem sempre as dinâmicas de encontro tracejadoras de identidades racializadas na ordem colonial da sociedade cabo-verdiana tornaram o *batuko* alvo de espanto e de recompensa. As *performances* do *batuko* e do ritual da *tabanka* conheceram proibições legalmente decretadas pelo menos desde a segunda metade do século XIX, sobretudo no espaço de “civilização” e centro administrativo do Platô da Cidade da Praia (“*riba Praia*” ou “em cima da Praia”). Através de um edital publicado no *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*, em 24 Março de 1866, o Administrador do Concelho da Praia decretava a proibição do *batuko* nos seguintes termos: “Faço saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados *batuques* um divertimento que se oppõe à civilização actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquilidade publica, que tanto convém manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticado por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilisado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo da immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a numerosas queixas. Por todos estes motivos e fundado no que

dispõe o artigo 249º, nº18, do código administrativo, determino: 1º Que desta data em diante ficam proibidos os batuques em toda a área desta cidade. 2º Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da autoridade pública nos termos do artigo 188º do Código Penal” (Boletim Oficial 1866: 60).

Independentemente das motivações contextuais do decreto nesses anos finais da escravatura, das crises e fomes de 1863-1866 e da mobilização dos primeiros trabalhadores para as roças de São Tomé, ele é revelador, quer de traços históricos da *performance* do *batuko*, quer do discurso construído em seu redor durante todo o período colonial. No espaço de poder da cidade da Praia, o *batuko* constituía uma ameaça à ordem colonial, desafiando a “civilização actual”, a “tranquilidade” e a “boa moral.” O enunciado repousa num conjunto de oposições organizando a imaginação imperial europeia do período: a “civilização actual” tem o seu negativo em noções de primitividade e de ancestralidade africanas, projectadas para os escravos e seus descendentes; a “ordem” e a “tranquilidade pública” aludem ao Platão da Cidade da Praia como um espaço colonial regulado, por oposição aos espaços não governados nas suas margens, sobretudo os do interior montanhoso, maioritariamente habitados por escravos fugitivos; a “boa moral” advogada é, globalmente, uma moral católica, oposta a projecções de paganismo, ateísmo, superstição e sensualidade. Os argumentos assentam, globalmente, nos tropos complementares da “civilização” e da “barbárie” ou “selvajaria”, da “cultura” e da “natureza”, do “refinamento” e da “rudeza”, da “modernidade” e da “primitividade”, da “Europa” e de “África” que, no contexto colonial cabo-verdiano, reforçaram fronteiras de identidade e hierarquias sociais entre uma população branca, mestiça, e a população escrava negra e seus descendentes, estruturando a divisão social do trabalho nos contextos da escravatura e pós-escravatura.

As constelações morais motivando a proibição do *batuko* podem ser complementarmente avaliadas procurando medir o impacto da sua força expressiva, dos seus traços sónicos, textuais e cinéticos, na imaginação colonial. A sua dimensão sonora, vocal e percussiva, afastava-se das convenções de identidade e de gosto das elites sociais da sociedade crioula, associando a prática musical aos instrumentos musicais europeus e ao reconhecimento de traços estilísticos resultantes do domínio europeu no território e da sua influência em processos locais de crioulação. Os seus textos cantados em crioulo tornavam perceptível e audível um olhar da sociedade

colonial a partir das posicionalidades marginais e subalternas das mulheres – a orientação crítica do *batuko* constituiu um dos principais meios de participação política e de cidadania no quotidiano de populações santiaguenses no período colonial.

A “boa moral” advogada na disposição parece reportar-se concretamente ao domínio do corpo e à sua relação com os regimes de trabalho colonial. No século XIX, quanto no período do século XX que analisarei com maior detenção, a *performance* do *batuko* é oficialmente pensada como disruptiva do corpo colonial manejado. Os movimentos das ancas e das nádegas da *tchabeta* e “*da ku torno*” eram conotados com a liberdade, a licenciosidade sexual, a ausência de regras de civilidade, numa sociedade marcada pelas ordens políticas entrelaçadas da governação colonial e do catolicismo, associando o auto-controlo do corpo – o decoro, o resguarde e o recato da postura corporal - à superioridade moral, cultural e racial, mas igualmente à manutenção da ordem colonial civilizada. A força expressiva do *batuko*, o uso do corpo como principal signo de diferença por parte de uma população de escravos e descendentes relativamente à sociedade colonial cabo-verdiana dominante, desafiavam hierarquias de poder e as posições de subalternidade das mulheres escravas santiaguenses envolvidas na sua *performance*.

A disposição revela que, nos últimos anos da escravatura formal, a *performance* do *batuko* na cidade da Praia se encontrava associada a uma população escrava ou descendente de escravos que consagrava, estrategicamente, parte do período nocturno - politicamente concebido como de restabelecimento de energias físicas e corporais necessárias para os regimes diurnos do trabalho escravo – à manutenção de uma prática cultural e expressiva central para as suas formas de comunicação, de sociabilidade e de expressividade. A “boa moral” e a “civilização” aludidas no decreto, conotando uma ordem moral, social e política em torno da qual o império colonial português estabeleceu historicamente a sua identidade relativamente a povos não europeus, bem como a sua superioridade e a legitimidade para “conquistar” e “civilizar”, têm como principal subtexto construções de raça, subalternizando a população de escravos e seus descendentes e organizando, desse modo, a divisão colonial do trabalho. Como defendeu A. L. Stoler (1995) na sua análise da relação entre noções de civilidade do *self* burguês, construções de sexualidade e de raça em contextos coloniais, “escalas” de “competência cultural” e do que era considerado como moralmente “apropriado” codificavam “critérios raciais

explícitos para definir o acesso ao privilégio em empreendimentos imperiais” (Stoler 1995: 99), algo aludido por Kesha Fikes no seu argumento em torno do “enegrecimento” da população santiaguense no contexto pós-escravatura. Os argumentos são congruentes com as descrições do debate metropolitano sobre o império e as populações coloniais, sobretudo africanas, da segunda metade do século XIX, apresentadas por Valentim Alexandre (1998). No discurso da classe política colonial do período, a ideia de “civilização” é indissociável da de “trabalho”: só através da integração em regimes de produção colonial poderiam as populações do império, “por natureza” ociosas e indolentes, franquear um estado de barbárie, de atraso civilizacional, e atingir o de civilização.

3.6. A emergência da *gaita e fero* e do *funaná* no contexto pós-escravatura

No final do século XIX, a introdução, na vida social do interior da ilha, de um instrumento musical recentemente criado na Europa - o acordeão diatónico de botões - e o seu uso culturalmente distintivo, associado ao ferro percutido com uma faca e à voz, geraram localmente novas práticas expressivas, nomeadamente um novo género performativo, o *funaná*, e novas sociabilidades em seu redor. O acordeão diatónico de botões, designado em Portugal de “concertina”, foi criado na Europa Central entre as décadas de 30 e 50 do século XIX (Harrington e Kubik 2001). A sua produção em série e o início da sua circulação global datam da segunda metade do século. De acordo com o etnomusicólogo Gerhard Kubik (2001), a introdução do acordeão, diatónico ou cromático, em territórios coloniais portugueses em África, data de finais do século XIX. O autor situa a utilização do acordeão diatónico de botões na região de Luanda a partir da emergência da *rebita*, um género performativo cuja história está intimamente ligada à do *semba* (Kubik 1997, 2001; Moorman 2008), defendendo que processos semelhantes em outras regiões de soberania política portuguesa, nomeadamente em Cabo Verde (Kubik 2001: 64), tiveram lugar no mesmo período. Parece-me seguro defender a introdução do instrumento em Cabo Verde, nomeadamente a sua apropriação por cabo-verdianos santiaguenses, no contexto pós-escravatura das últimas duas décadas do século XIX.

Anton Barreto (n. 1919) e Alfredo Freire (n. 1924), os tocadores mais velhos com quem Dju e eu falámos, fizeram-nos menção a pelo menos uma geração de tocadores antecederam-os. Alfredo, nascido na região que vários “tocadores” apontam

como a de surgimento da prática de interpretação da *gaita e fero*, o vale agrícola de *Libron di Engenho*, concelho de Assomada Santa Catarina, referiu-nos que não conheceu homens mais velhos do que o seu pai abordando o instrumento. *Além do meu pai, isso já não senti. Foi depois do meu pai, já, que nós começámos a tocar*⁴⁷.

O instrumento terá sido introduzido no interior de Santiago por párocos brancos (portugueses e, eventualmente, de outras nacionalidades europeias) e mestiços, utilizando-o como suporte de prática de evangelização, como defendeu Dju numa apresentação que realizámos em conjunto na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em Janeiro de 2008 - um dado que terá recebido de tocadores mais velhos, nomeadamente do seu pai. O reduzido número de portugueses brancos ligados à exploração do trabalho agrícola na Ilha de Santiago após as transformações económicas e sociais desencadeadas pela abolição da escravatura, pela proibição formal do regime de morgadio e pela decadência de uma anterior classe de proprietários da terra, torna menos provável que tenha sido este grupo a introduzir a prática do instrumento naquele contexto. A notícia de que um dos primeiros instrumentos que chegou à ilha, na primeira década do século XX, terá sido enviado da metrópole, como oferta a João de Deus Tavares Homem (Tavares 2005), um “morgado” mestiço que, segundo António Carreira (1977: 57), era um dos herdeiros de algumas das principais propriedades de latifúndio da ilha, e cujo estatuto económico e social conheceu uma definitiva degradação nas primeiras décadas do século XX (*Id.*), desenha a hipótese de, tal como verificado relativamente a outros instrumentos musicais, o consumo de acordeões ter sido despoletado pelos “filhos da terra” com posses económicas.

Nos primeiros anos do século XX, a circulação do instrumento ter-se-á intensificado através de comerciantes itinerantes, da “terra” ou não, através de trocas de produtos entre habitantes das ilhas e tripulantes de navegações de passagem pelo arquipélago – uma prática historicamente familiar aos cabo-verdianos e a principal via de disseminação do instrumento na Costa Ocidental Africana (Kubik 2002) - e através dos consumos de migrantes de regresso à terra, pertencendo à classe emergente de morgados “mestiços” ou detendo funções de administração de terras a cargo daqueles. Não encontrei registo de lojas comercializando o instrumento na Ilha, nomeadamente na capital Praia. Embora António Carreira (1977) saliente que os primeiros migrantes

⁴⁷ Entrevista a Alfredo Freire (Alfredo Vale de Brito, n. Librão de Engenhos, 1924; m. Órgãos, 2007). Pico Senhor do Mundo, Órgãos, Ilha de Santiago, 28 de Junho de 2003.

santiaguenses para São Tomé regressavam à ilha, no final do século XIX, na mesma situação de privação económica e material em que a tinham deixado, dados sobre as migrações dos anos 40 para aquele arquipélago no Atlântico permitem aferir que o seu retorno a Santiago numa fase anterior, tenha igualmente envolvido, consumos de instrumentos musicais, nomeadamente de acordeões.

A circulação de instrumentos no interior da ilha, bem como a sua apropriação culturalmente distintiva, terão estado ligadas, acima de tudo, ao reaproveitamento de instrumentos em desuso, um dado que avulta das narrativas de alguns dos homens mais velhos que, durante o período do trabalho de terreno, operavam a mudança da afinação dos instrumentos – um processo conhecido entre tocadores como *raforssu* ou *raforssu di contranota* (“reforço” ou “reforço de contra-notas”), *rakinta* ou *rakinta di cabessa* (“requinte” ou “requinte de cabeça”), que analisarei à frente, e que a meu ver torna o acordeão diatónico de botões utilizado por cabo-verdianos num instrumento “crioulo” culturalmente distintivo, a *gaita*.

Sublinhando a sua “obstinação”, engenho e “ciência” (*cência*) individuais, estes homens, conhecidos como *kompodores* (pessoas que concertam, “arranjam” ou “compõem” instrumentos, *kompo*), descreveram como as suas percepções do instrumento e da sua organização sonora foram desenvolvidas através do reaproveitamento de instrumentos “velhos”. Considerados inaptos para a prática musical pelos seus anteriores proprietários, os instrumentos eram reconstruídos através da adaptação, substituição e minucioso arranjo das suas componentes avulsas (foles, palhetas, caixas de madeira, aros de metal). Uma economia cultural marcada pela escassez, associada à reutilização e rentabilização de bens materiais historicamente enraizada nas práticas culturais de Cabo Verde, e que pode ser aferida em várias dimensões da vida social, terá facultado a apropriação e a “crioulização” do instrumento por uma população camponesa pouco familiarizada com o uso dos instrumentos musicais europeus, mais comum entre a população “mestiça”, nomeadamente os instrumentos de corda utilizados em todo o arquipélago.

O compositor e intérprete (viola, voz) Tcheka - filho de um tocador de *rabeka* natural da Ilha do Fogo, conhecido como Nhô Raul, que se radicou na povoação de Ribeira da Barca, no litoral de Santiago -, falou-me com entusiasmo sobre os “bailes de enxada” (*badjo di enxada*) realizados em povoações no interior de Santiago durante o período colonial, eventos que conheceu através de narrativas de familiares mais velhos. Os “bailes” atraíam participantes de diferentes pontos da ilha,

deslocando-se quilómetros a pé para dançar ao som da enxada percutida por outros instrumentos de trabalho agrícola (nomeadamente facas, machados ou machetes) e da voz⁴⁸. Como me referiram outras pessoas, a enxada percutida com uma faca, terá sido o primeiro instrumento de percussão acompanhante da *gaita* no seu período de emergência, vindo a ser substituída pelo *fero*, um instrumento menos pesado, permitindo uma execução mais ágil por parte do intérprete e, ao ser limado, o aperfeiçoamento da sua sonoridade de acordo com as prioridades sonoras do tocador.

Os tocadores de *gaita* e *fero* tornaram-se figuras centrais em sociabilidades, formas de lazer e momentos rituais no interior de Santiago. À imagem do sucedido com o *batuko*, famílias celebrando em casa baptizados, casamentos, realizando cerimónias de “*guarda cabeça*” (rituais de protecção de crianças recém-nascidas, também conhecidas em Santiago como *festa di seti*), “despedidas” a migrantes (“*dispidida*”) ou mais raramente, cerimónias fúnebres, convidavam tocadores. Festas em honra de santos da igreja católica (“*funsson*”), padroeiros de localidades, contavam com a sua participação em bailes que decorriam em paralelo às cerimónias religiosas. As práticas expressivas de tocadores, indissociáveis de formas de dança e de sociabilidades desenvolvidas em seu redor, motivaram a criação de uma economia cultural informal polarizada pela organização de “bailes” (“*badjo*”) realizados em casas familiares ou lojas em toda a ilha, designadas por alguns tocadores do período como “salas de baile” (“*sala badjo*”). Remunerados pela participação em bailes, ainda que através de quantias quase simbólicas, os tocadores tornaram-se músicos itinerantes na ilha de Santiago, em paralelo a ocupações na agricultura e pastoreio.

Os bailes eram frequentados por mulheres e homens de zonas circundantes, embora pessoas desejando “brincar” (“*brinka*”) e “passar bem” (“*passa sabi*”) seguissem os percursos itinerantes dos tocadores no interior montanhoso de Santiago para assistir a sucessivos bailes e “toques” (“*toki*”), realizando-se dia e noite – como aludi ao comentar a imagem cultural masculina do *badiu di pé ratchadu* (“*badiu* de pés rasgados” ou “descalços”). À semelhança de sociabilidades do presente mediadas pela *performance* da cultura expressiva, pela escuta de música gravada ou interpretada ao vivo, os bailes tornaram-se contextos privilegiados de encontro e relação entre mulheres e homens, mediados pela dança e pelas sociabilidades construídas em redor de práticas expressivas.

⁴⁸ Entrevista a Tcheka (Manuel Lopes Andrade, n. Ribeira da Barca, 1973). Aveiro, Portugal, 1 de Dezembro de 2007.

Apesar de associadas, como todas as práticas musicais em Cabo Verde, à masculinidade e à partilha dos seus códigos de identidade, nomeadamente ao consumo de grogue (“*grog*”), as *performances* da *gaita*, do *fero* e dos géneros interpretados por tocadores, tornou-se esteticamente apreciada e culturalmente significativa para mulheres e homens no contexto de bailes, encontros de tocadores e ocasiões rituais. Como observado relativamente ao universo performativo maioritariamente feminino do *batuko*, as duplas de *gaita* e *fero* incluíram, no passado quanto no presente, tocadoras de *fero* e *kantaderas*, usualmente com elos de parentesco relativamente aos tocadores de *gaita* – suas mulheres, filhas ou sobrinhas. Para mulheres do interior de Santiago como Tuta (Gertrudes Correia, n. Massa Pé, Rui Vaz, S. Domingos, Santiago, 1942) ou Nha Bila (Maria Landim Correia, n. Currálinho, Rui Vaz, S. Domingos, Santiago, 1954), que cresceram no seio de famílias de tocadores, participar em terreiros de *batuko*, “brincar” à *tabanka*, tocar *fero* e cantar nos bailes, eram e são práticas concebidas em continuidade. Todas traduzem a necessidade de divertimento (“*divirti*”), de “brincar”, de “passar bem”, e de expressão individual socialmente partilhada e reconhecida.

Locais de *performance* da *gaita* e *fero* em diferentes zonas do interior constituíam pontos de encontro para tocadores de toda a ilha. Nesses contextos, mais do que a animação de bailes, uma das principais motivações de tocadores era a da competição e avaliação das capacidades performativas de cada um. A abordagem da *gaita*, *fero* e a improvisação poética tornaram-se práticas masculinas de carácter competitivo, desencadeando inimizades, mas igualmente o estabelecimento de amizades reforçadas pela prática musical. Poesia do *funaná* e do *samba*, especialmente aquela improvisada, assenta significativamente na nomeação de tocadores e na expressão de sentimentos e vínculos de amizade entre instrumentistas. De um modo global, idiomas de sentimento e de amizade atravessam repertórios da música e práticas expressivas em Cabo Verde.

Em bailes, encontros de tocadores ou ocasiões rituais durante o período colonial, os tocadores transpuseram para a instrumentação da *gaita*, *fero* e voz repertórios de *morna*, mazorca, valsa, samba, maxixe e, a partir das décadas de 50 e 60 do século XX, *coladera*, até esse momento exclusivamente associados aos instrumentos de corda, bem como o *batuko*, cuja disseminação esteve circunscrita a Sotavento, de acordo com os traços expressivos que esbocei anteriormente. Parte dos repertórios hoje associados à *gaita* e *fero*, nomeadamente ao *funaná*, constituíram

adaptações de canções de *batuko*, uma prática corrente durante o período do meu trabalho de terreno. Fronteiras entre géneros residiam, então como hoje, na sua configuração rítmica, definida através de diferentes padrões rítmicos construídos nos botões de acompanhamento rítmico e harmónico da *gaita*, designados por tocadores como *kompasso* (“compasso”), e percutidos no *fero* [Ver figura 1.].

Figura 1. Padrões rítmicos de *gaita* e *fero*

PADRÃO FUNANÁ BASE

PADRÃO FUNANÁ 2

PADRÃO FUNANÁ 3

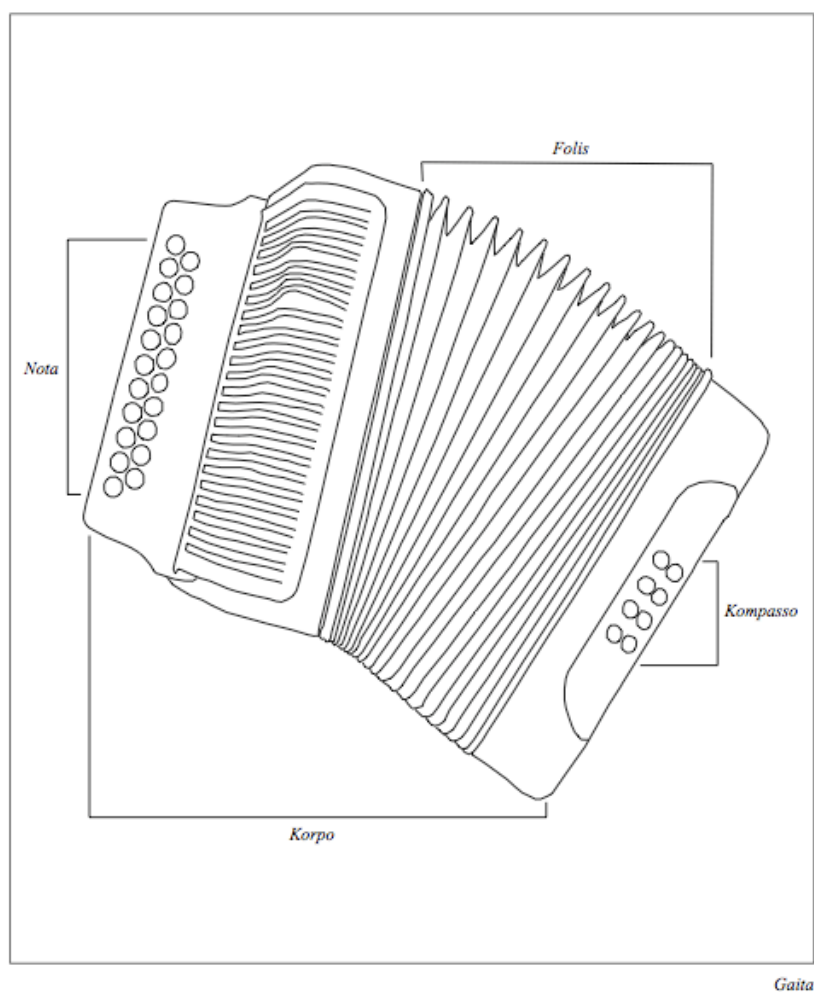
PADRÃO SAMBA

Entre os vários estilos rítmicos interpretados pela dupla de tocadores de *gaita* e *fero* destacou-se o do *funaná*, um género que emergiu originalmente das suas práticas expressivas e que, após a Independência Nacional de Cabo Verde, conheceu múltiplas apropriações no âmbito da produção de novos estilos de música popular e de acordo com diferentes tipologias instrumentais. Em simultâneo às suas diferentes apropriações, persistiu interpretado pela dupla de tocador de *gaita* e tocador de *fero*. É

sob esta configuração que é usualmente classificado entre cabo-verdianos santiaguenses enquanto *funaná di raiz* (“de raiz”) ou *di tera* (“da terra”) [Exemplo 4 do CD que acompanha a tese].

O *funaná* estrutura-se numa canção enérgica de métrica quaternária de andamento rápido, embora os tocadores distingam os estilos do *funaná*, *funaná rapikadu* (“repicado”) ou *funaná kenti* (“quente”), todos sinónimos, do *funaná lento*, uma categoria de estilo que transmite a interpretação do género em andamento moderado. As canções assentam num *ostinato* rítmico harmónico construído a partir da abordagem dos botões de baixo e de acordes intercalados no painel de botões do acordeão sob a mão esquerda do tocador (designado de *kompasso*) [Ver figura 2]. Sob esta forma de *ostinato*, melodias e acordes são construídos a partir da abordagem do painel de botões sob a mão direita do tocador (aquele que dispõe das “notas”, *nota* em crioulo). As melodias são quase sempre extremamente elaboradas e ornamentadas.

Figura 2: *Gaita*



Desenho de Carolina Losa

O padrão rítmico harmónico distintivo do *funaná* é caracterizado pela marcação cerrada do tempo no baixo em articulação com os acordes. Tendo uma sonoridade menos intensa do que a das notas de baixo, os acordes criam uma dinâmica rítmica através do contratempo. Cada tempo do *ostinato* é marcado por uma nota de baixo intercalada com o acorde que pode ser subdividida em duas, resultando em ritmos de quatro a oito notas de baixo, intercalados ou não com os respectivos acordes, por unidade métrica. Partindo do padrão subjacente de marcação do tempo no baixo (♩♩♩♩) o tocador introduz constantes variações rítmicas (por exemplo ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩), resultando em diferentes possíveis combinações com os acordes. O modo como concretiza estas variações (igualmente designadas de *variasson* entre tocadores) constitui um dos principais critérios definidores do seu estilo pessoal ou *mosada* (“mão” ou “toque”) entre tocadores e públicos. A categoria cultural de *baxon* (literalmente “baixão”, o “bordão”) transmite este predomínio dos baixos na textura musical do *funaná*.

O *ostinato* construído no acordeão alterna dois ou três graus nos modos maior e menor. Esta transformação harmónica dá-se usualmente na mudança da unidade métrica, a cada quatro tempos. A alternância entre dois graus é recorrente em repertórios com maior antiguidade. Este tipo de *ostinato* fornecia um suporte instrumental à improvisação vocal e poética numa estrutura facilmente alargada ou interrompida de acordo com os contextos de participação. As construções de masculinidade rodeando a prática e os contextos de *performance* da gaita e *fero*, estimularam, simultaneamente, a criação de composições instrumentais em que o tocador procurava exhibir perante públicos e outros tocadores a sua destreza instrumental, criando diferentes secções temáticas e harmónicas, cada uma delas assente em *ostinati* de dois ou três graus. Estas composições constituíam por vezes introduções instrumentais conduzindo a um *ostinato* de dois graus para suporte da improvisação vocal e poética.

A influência cultural da música popular produzida após a Independência Nacional, quer aquela criada internacionalmente, quer aquela criada por cabo-verdianos no arquipélago e na diáspora (incluindo o tratamento dos traços estilísticos do *funaná* em novos estilos de música popular), tornou mais usual a utilização de *ostinati* de três graus, embora a primeira configuração apontada persista na criação de novo repertório. O conjunto de repertórios de diferentes épocas interpretado no

presente permite aferir que os tocadores exploram diferentes possibilidades organologicamente oferecidas pelo instrumento. Entre as relações harmónicas mais comuns contam-se a alternância entre os graus estruturadores da harmonia funcional (tónica, dominante, subdominante; I-IV; I-V; I-IV-I-V). Esta relação harmónica resulta comumente do encadeamento de um grau e de outro um intervalo de quarta perfeita abaixo (I-V, i-v).

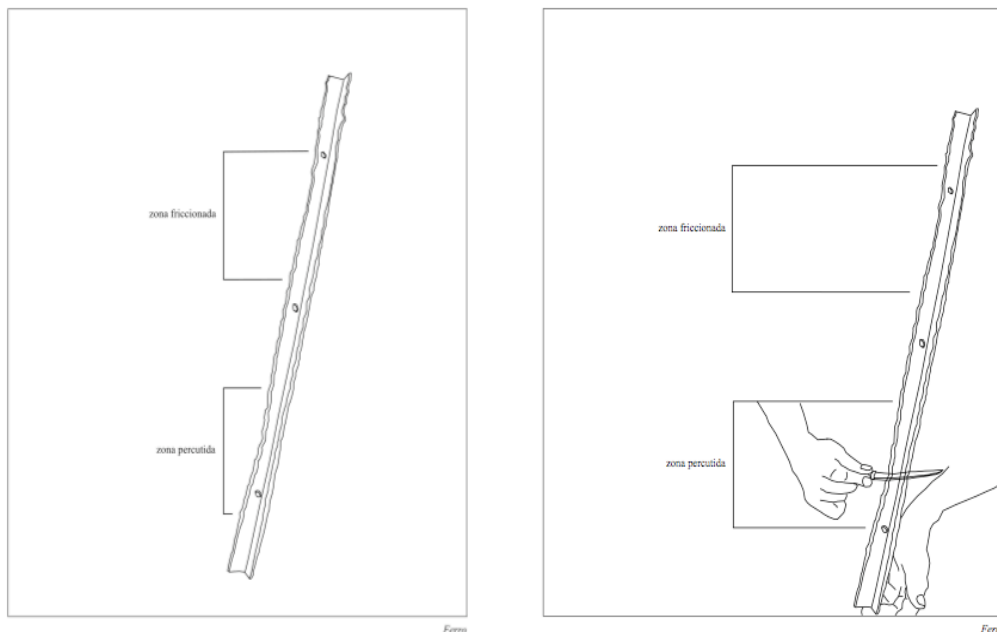
O *ostinato* harmónico I-IV-I-V tornou-se comum através de um estilo recente de *funaná*, o *funaná deka*, inspirado nos estilos de música popular urbana da África Ocidental baseados na interpretação de guitarras eléctricas, sobretudo nos estilos congolese abarcados na categoria internacional de *soukous*. Este processo de hibridez cultural resultou do ambiente do nacionalismo africano das décadas de 70 e 80 (que descrevo no sexto capítulo), dos movimentos de retorno de migrantes ao arquipélago e das suas remessas sociais (incluindo frequentemente fonogramas comerciais adquiridos na diáspora, gravados por intérpretes africanos), e, mais recentemente, da instalação de migrantes da África continental no arquipélago⁴⁹. Relações harmónicas distintivas ao *funaná* incluem, por último, o encadeamento de graus contíguos (I-VII, I-vii, i-VII ou I-II/ I-II-vi), por vezes conferindo uma sonoridade modal às canções.

Este padrão fornece o suporte para a alternância entre secções instrumentais e vocais simétricas, desenvolvidas usualmente ao longo de quatro unidades métricas, mas podendo ser expostas em duas. Em repertórios de improvisação vocal e poética, e nos contextos de participação usuais no *funaná*, as secções instrumentais e vocais não se organizam de modo simétrico. Na introdução de uma canção ou “*pessa*” (“peça”), o tocador de *gaita* define o acompanhamento rítmico-harmónico e apresenta o material melódico em torno do qual será construída a secção vocal. As canções desenvolvem-se através de uma estrutura dialógica entre as secções instrumental e vocal. Existe, deste modo, uma forte homologia entre as melodias desenhadas por tocador de *gaita* e aquelas cantadas em resposta por tocador de *fero* ou de *gaita*. Aproximando-se da linguagem émica de prática do *batuko*, esta estrutura melódica dialógica do *funaná* é conhecida entre tocadores como *koro*, e o acto de reproduzir

⁴⁹ Durante a minha estadia de terreno na cidade da Praia, a difusão dos géneros e estilos que os cabo-verdianos santiaguenses incluem na categoria de *deka* estava directamente associada à venda de fonogramas comerciais por migrantes africanos em ruas e mercados. A transversalidade do *ostinato* I-IV-I-V nos estilos de música popular baseados nas guitarras do contexto africano foi especialmente apontada por Thomas Turino na sua investigação sobre a música popular do Zimbábue (Turino 2000: 227-230).

instrumentalmente uma melodia cantada com espaço para variações melódicas e improvisação, como *koral* ou *koraliza* (“coralizar” ou “coralização”). A linha percussiva criada pela tocador de *fero* é central na definição do suporte rítmico das canções em articulação com o *ostinato* rítmico harmónico do acordeão, e na criação da sua textura polirítmica. Na secção de resposta instrumental a uma frase cantada, e acompanhando o desenvolvimento melódico do tocador de *gaita*, o tocador de *fero* percute o seu instrumento com maior intensidade e introduz continuamente variações rítmicas ao padrão base, acentuando a dimensão rítmica e instrumental da canção [Ver figura 3]. Através desta exploração contínua, a linha percussiva do *fero* e a sua sonoridade metálica envolvente pontuam a estrutura dialógica de uma *pessa* e criam permanente interesse rítmico em articulação com as variações do *ostinato* da *gaita*.

Figura 3. *Fero* e modo de execução



Desenho de Carolina Losa

O estilo vocal é caracterizado pela colocação da voz num registo agudo, gritado e ultra expressivo que, simultaneamente, se destaca do complexo sonoro de *gaita* e *fero*. As melodias da voz são construídas em torno de alguns motivos da melodia desenvolvida na *gaita* numa estrutura imitativa assente no diálogo com o instrumento. O conjunto de *gaita*, *fero* e voz produz uma sonoridade densa através da sobreposição de registos, de uma textura polifónica, por vezes polirítmica, e da projecção sonora, conseguida com poucos recursos instrumentais.

3.7. Vozes crioulas

Como referiu Susan Hurley-Glowa (1997: 298), apesar do acordeão ter sido concebido para interpretar música popular usando harmonias e melodias diatónicas, o uso do instrumento por cabo-verdianos dá conta de uma organização harmónica alternativa que configura a linguagem tonal característica do *funaná* e dos vários estilos interpretados por tocadores. Embora a autora não o mencione, essa linguagem resulta de uma abordagem distintiva ao acordeão que, além de um estilo interpretativo guiado por valores sónicos culturalmente formados, compreende a própria transformação do instrumento.

O “reforço” envolve uma mudança da afinação Ocidental original do instrumento. O acordeão diatónico de botões é um tipo de instrumento da família do acordeão, “um aerofone portátil de palheta livre cujos variados tipos têm em comum uma ou várias fileiras de botões sob a mão esquerda, e um teclado ou uma ou várias fileiras de botões sob a mão direita, unidos por um fole que induz o ar a passar através das palhetas metálicas, fixas numa das extremidades. As palhetas vibram produzindo o som, cujo volume se altera através da pressão exercida pelo braço esquerdo do tocador, que aumenta ou diminui a passagem do ar” (Nunes, Raposeira e Castelo-Branco 2010: 10; cf. Harrington, Strahl e Kubik 2001). O número de sons produzidos por cada botão fornece um dos principais critérios de classificação de acordeões e distingue o acordeão cromático, que na abertura e fecho do fole produz um mesmo som por botão, do acordeão diatónico, que na abertura e fecho do fole produz dois sons diferentes por botão (*Id.*). A principal diferença entre ambos os instrumentos, consiste no facto de o acordeão cromático possibilitar a interpretação de todos os modos de uma escala cromática, ao passo que o acordeão diatónico apenas permite a interpretação das escalas diatónicas em torno das quais se define a sua afinação.

O “reforço” consiste no abaixamento global do registo sonoro do instrumento e na inclusão de sons alternativos à afinação original, quer no painel de botões sob a mão direita do instrumentista, aqueles através dos quais produz a melodia e forma acordes (em crioulo *nota*), quer no painel de notas de baixo e acordes sob a mão esquerda, aqueles através dos quais produz o suporte rítmico-harmónico (em crioulo, *kompasso*, o “compasso”) [Ver figura 2, pag. 156].

Os sons alternativos de registo grave, introduzidos no painel de botões sob a mão direita do instrumentista são designados de *contranota* (“contra-notas”), termo que denota a sua função melódica contrastante. Tratando-se de notas mais graves, introduzem um contraste de registos que é característico da construção melódica do *funaná* e lhe confere uma sonoridade densa e cheia, culturalmente valorizada por tocadores e públicos participativos de “toques” de *gaita* e *fero*. A designação também usualmente empregue de “voz di cabessa” (“vozes de cabeça”) indica a sua localização na parte superior ou “cabeça” do referido painel de botões - concretamente nos seus quatro botões cimeiros, quando se trata de um instrumento com oito botões de baixo e acordes, e vinte e um botões de melodia, dispostos em duas fileiras (*dos renki*, em crioulo), ou nos seus seis botões cimeiros, quando se trata de um instrumento com doze botões de baixo e acordes, e trinta e um botões de melodia, dispostos em três fileiras (*três renki*, em crioulo,) [Ver figura 4].

Os sons mais graves das *contranota* alargam a tessitura do painel do instrumento caracteristicamente usado para produzir a melodia sob a mão direita do instrumentista e reforçam os baixos e acordes do painel sob a mão esquerda. Os sons das *contranota* são parcialmente coincidentes com os dos baixos e, em passagens designadas pelos tocadores enquanto “combinações” (*combinasson*) são tocados em uníssono, produzindo timbres densos culturalmente valorizados. Por um lado, o “reforço” transforma o timbre do instrumento, conferindo-lhe a sua sonoridade distintiva; por outro, configura a textura musical distintiva do *funaná* assente em melodias construídas em torno de grandes saltos melódicos e pontos de apoio harmónico, possibilitados pelas *contranota*.

De acordo com as concepções e ordenamentos de género que rodeiam a *gaita* e a prática dos tocadores, o registo sonoro mais grave das *contranota* e do instrumento sujeito ao *raforssu* é culturalmente pensado por tocadores e públicos de *gaita*, *fero* e *funaná* como *matxo* (“macho”, “ másculo”), como Dju e alguns homens presentes numa reunião de tocadores que organizei no bairro de Eugénio Lima em Dezembro de

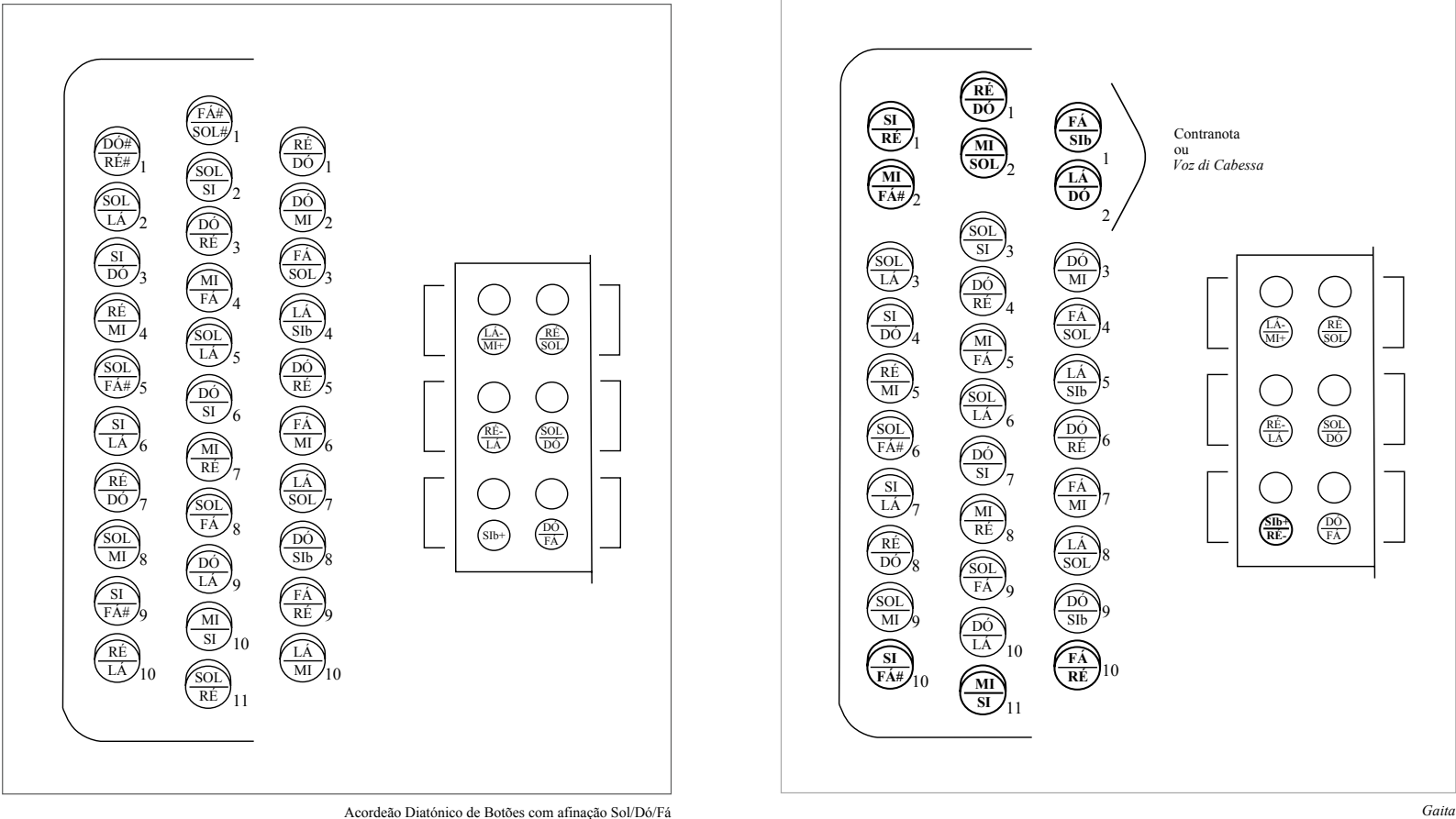
2004 sublinharam. As categorias de *fêmea* e de *matxo* organizam conceptualmente um âmbito de sons que se estende de um registo agudo para um grave.

O abaixamento do registo sonoro do instrumento é conseguido através da substituição e reposicionamento de cada uma das palhetas que emitem os sons distintivos deste aerofone, respeitando os intervalos da afinação *standard* [Ver figura 4]. Simultaneamente, o encurtamento de palhetas disponíveis com uma lima de ferro ou o seu alongamento e atribuição de espessura com aplicação de solda de arame, permitem ao *compodor* chegar aos quatro ou seis sons das *contranota* ou *voz di cabessa*.

Através da mudança na afinação, um instrumento musical historicamente concebido e fabricado nos países do centro da Europa, de circulação global desde a segunda metade do século XIX (nos últimos anos o seu fabrico acontece igualmente a uma escala global), em Portugal conhecido como “concertina”, é transformado num instrumento com uma organização sonora crioula cabo-verdiana, conhecido como *gaita*. Usando a linguagem dos tocadores, o seu *korpo* (“corpo”) ou caixa é, a olho desarmado, o de um instrumento europeu, disseminado globalmente, mas a sua sonoridade – a sua *voz*, literalmente as suas “vozes”, um termo utilizado para designar, especificamente, cada uma das suas palhetas produtoras de som e, num sentido mais lato, qualidades tímbricas e de afinação – resultam de uma produção crioula cabo-verdiana. Apenas “reforçado” (*raforssado*) ou “requintado” (*rakintado*) é passível de ser abordado por homens cabo-verdianos santiaguenses. Como desenvolvo no último capítulo, a necessidade de “reforçar” instrumentos com a afinação europeia original adquiridos em estabelecimentos comerciais, motivou, tanto no passado quanto no presente, a circulação de instrumentos entre centros de diáspora na Europa, África e América do Norte, e as localizações onde esta modificação é desenvolvida, nomeadamente no interior de Santiago e na AML.

No período colonial, parte substancial das canções de *funaná* eram composições partilhadas por tocadores, frequentemente prioritárias nas suas aprendizagens do repertório, constituindo o suporte para improvisação poética, conhecida entre tocadores no presente como “desafio”, compreendendo o dispositivo expressivo e poético da “nomeação” (“*nomia*”) pessoas e de lugares.

Figura 4. Afinação do acordeão diatônico de botões e afinação da *gaita* com destaque para as *contranota* ou *voz di cabeça*.



3.8. A invisibilidade e a racialização do *funaná* nos discursos da elite cultural

Durante o trabalho de terreno escutei várias narrativas enquadrando a origem do termo *funaná*, palavra cuja existência no vocabulário do crioulo não é conhecida num momento anterior ao surgimento do género performativo. Narrativas de origem partilhadas por músicos e intelectuais cabo-verdianos atribuem o termo à contracção dos nomes de um casal, “Funa” e “Nan,” homem e mulher, que, numa versão, são apontados como organizadores de bailes de *gaita* e *fero* no interior de Santiago (Fortes, in *s.a.* 2004), noutra como uma dupla de tocadores fundamentais na emergência desta prática expressiva. Uma variante próxima, projecta uma dupla masculina de tocadores, “Funa” e “Naná.” Nésio Moniz, o pai de Dju, e Kaká di Dom, um tocador do bairro de Eugénio Lima, referiram-se à palavra como uma onomatopeia para o som produzido pelo movimento do fole da *gaita* ao abrir e fechar (“*fú*”-“*naná*”), eventualmente uma tradução linguística para uma configuração rítmica deste género performativo, entendida por quem o escuta ou interpreta⁵⁰. A proximidade de *funaná* com a palavra portuguesa “fungagá”, sinónimo de “ruído” e de “algazarra”, parece-me abrir outras pistas, sempre especulativas, de interpretação, mas associadas a constelações de “raça” e de classe social estabelecidas em torno do *funaná* no seu período de surgimento, com legados na imaginação estabelecida em torno deste género performativo que persistem no presente.

São escassas as referências às práticas expressivas da *gaita*, *fero* e voz na literatura sobre Cabo Verde do período colonial, estando particularmente ausentes das obras escritas pela elite intelectual do arquipélago que, desde a década de 30 do século XX, incidiram sobre as expressões culturais das ilhas. Esta ausência poderá ser entendida a partir de uma de duas hipóteses. Poderá ter resultado, num primeiro quadro, do desconhecimento ou conhecimento superficial destas práticas expressivas e não de uma escolha consciente de representação. Essa ausência seria tradutora da distância da elite intelectual relativamente à realidade social do interior de Santiago, e do apartamento mais genérico entre populações urbanas e de meios rurais, especialmente naquela ilha. Num segundo enquadramento, essa ausência poderá ser entendida como uma prática deliberada de representação, radicando na ocultação de

⁵⁰ Entrevistas a Nésio Moniz (Enésio Moreno Moniz, n. Longuera, São Lourenço de Órgãos, 21 de Janeiro de 1937) e a Kaká di Dom (Carlos Varela de Almeida, n. Pico Leão, São João Baptista, Ilha de Santiago, 23 de Junho de 1958), Avenida Cidade Lisboa, Mercado Sucupira, Cidade da Praia, Ilha de Santiago, 19 de Junho de 2003.

uma prática cultural associada a uma africanidade imaginada não desejada, no percurso descrito pela elite cultural de assimilação e de aquisição de capital cultural associado à portugalidade e à aquisição dos seus bens materiais e simbólicos. Qualquer que seja a validade destas hipóteses, torna-se claro que as práticas de *gaita*, *fero* e voz não tiveram lugar nas políticas de representação cultural dos intelectuais ilhéus. No período após a Independência Nacional o *funaná* persistiu ausente da literatura, contrariamente ao sucedido com o *batuko*, e apenas recentemente secções sobre este género performativo passaram a figurar em obras dedicadas à música de Cabo Verde (Brito 1998, Tavares 2005).

Um dos primeiros traços desta prática expressiva em fontes escritas surge em *Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde* (1943), de Armando Napoleão Fernandes, através da entrada para a palavra *gaita*, traduzida para português como “acordeão” ou “gaita de boca” (Fernandes 1943: 77), uma referência ausente no posterior *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde* (1957) de Baltasar Lopes da Silva. As duas principais obras sobre a Ilha de Santiago publicadas no século XX, *Santiago, a Terra e os Homens* (1964) do geógrafo Ilídio Amaral, discípulo de Orlando Ribeiro, e *Os Rebelados da Ilha de Santiago, Cabo Verde. Elementos para o Estudo Socio-Religioso de uma Comunidade* (1974), do estudioso ligado à Junta de Investigações do Ultramar, Júlio Monteiro Júnior, mencionam sucintamente as práticas expressivas da *gaita*, *fero* e voz. A rigorosa e exaustiva obra de Ilídio Amaral menciona os “ferrinhos e a gaita de foles” (uma sobreposição do termo crioulo *gaita* e do termo português que designa um outro aerofone, a “gaita de foles”) como um dos exemplos “da síntese que originou a sociedade cabo-verdiana” e das “soluções imbricadas” (Amaral 1964: 217-218) representadas pelas suas práticas culturais e produção material, de proveniências escrava e portuguesa: “Muitas são as provas dessa interacção, conservando-se ainda em Santiago uma forte presença de reminiscências afro-negras. O *badio* ainda faz o batuque, de ritmo marcado por *tchabeta* (batimento das mãos) e acompanhamento de *cimbó*; a isto acrescentam-se muitas vezes os ferrinhos e a gaita de foles, bem portugueses. A *finaçon*, se tem a melopeia africana, é, na letra, de inspiração portuguesa. Outra reminiscência importante era a *tabanca*, embora deturpada no seu significado primitivo, apenas localizável em Santiago, mas proibida pelas autoridades, que no entanto a fazem executar perante visitantes ilustres e turistas. Em enterramento ainda se ‘arma a esteira’ e se faz o ‘choro’, tal como em diversas partes do continente africano. Por toda a parte se pratica o *jogo do ouri*”

(*Ibid.*: 218). Na passagem de texto, *gaita* e *fero* são considerados como instrumentos acompanhantes do *batuko*, à semelhança da *cimboa*, o que não é inteiramente desajustado uma vez que muitas das canções formando o repertório do *funaná* são adaptações ou estilizações de “cantigas” (*kantiga*) de *batuko*. Contrastando com o silêncio dos intelectuais e escritores que o antecederam, o autor posiciona as práticas da *gaita* e *fero* entre as expressões culturais “crioulas” do arquipélago. São pensadas, contudo, enquanto traços culturais portugueses que, só em associação ao *batuko*, se aproximam à ideia de criouldade que defende.

A mais antiga e desenvolvida referência ao termo *funaná* que encontrei em fontes escritas surge na imprensa escrita, o principal meio de interlocução da elite letrada “da terra” no início do século XX. Essa referência permite enquadrar uma possível origem do termo, bem como as formações de classe social, gosto e raça em que o género performativo esteve envolto durante o período colonial. Um artigo publicado no jornal *Independente*, na cidade da Praia, em 5 de Fevereiro de 1912, dá conta das celebrações do Carnaval na capital, e da *performance* ou da emulação carnavalesca de uma expressão cultural designada como *funaná*. Refere o autor do artigo que “talvez por uma questão de gosto musical, posiciona-se contra o funaná (...) Sem graça, sensaborão, tem ele corrido até agora. Nas ruas dá-nos a impressão macabra de símios aos pulos, em esgares endiabrados e língua de fora a pedirem bananas (...) No teatro, a mesma insipidez, a mesma ausência de graça, a mesma sordidez e algum funaná a mais. (...) [N]’este motino carnaval não hemos tido até agora outra rajada de graça, que amenize um pouco a avidez que nos rodeia, e nos desopile a avariada figadeira. Por isso vos exoramos, a vós que tendes graça, que tendes alegria a dar-nos um pouco de folia carnavalesca. Por belzebut! - dai-nos alegria e livrai-nos do funaná!...” (Oliveira 1998).

Através da leitura do artigo não é possível apurar a que manifestação concreta se refere. Apenas que se trata de uma expressão sonora e musical integrada ou tematizada nos festejos do carnaval da cidade da Praia. A referência pode aludir à participação de tocadores de *gaita* e *fero* nas celebrações do Carnaval desse ano, do período, ou a uma apropriação carnavalesca emulando ou satirizando aquele género performativo. A apropriação ou sátira pode relacionar-se com uma estilização do ritmo por parte de participantes de um cortejo de Carnaval ou com sua *performance* por tocadores vivendo na Praia ou no interior da ilha. A leitura das práticas carnavalescas entendidas no artigo enquanto *funaná* à luz da linguagem do racismo

europeu do século XIX, apoiado nos debates da história natural e da emergente biologia (Comaroff e Comaroff 1991: 86-125) - traduzido pela imagem racista de “símios aos pulos, em esgares endiabrados e língua de fora a pedirem bananas” - , é contudo inequívoca. As construções de raça formadas, entre outros legados intelectuais europeus dos séculos XVIII e XIX, a partir das teses popularizadas pelo viajante que havia premiado com alguns “vinténs” mulheres *kantadera* numa viagem de regresso de São Domingos para a Praia, ca. de 80 anos antes, constituíam agora o principal arreio de um discurso sobre as práticas expressivas do interior de Santiago desenvolvido entre a elite cultural da terra.

3.9. “O fumo encobrindo os lugares”

Um dos elementos emergindo nas conversas sobre os bailes realizados durante o período colonial – na verdade, um dos elementos centrais em constelações discursivas rodeando o *funaná* e tocadores de *gaita* e *fero* – prende-se com o confronto físico e episódios de violência, envolvendo rapazes e homens presentes no público ou, mais raramente, tocadores. A expressão da língua crioula “*sai guera*” (“saiu guerra”), frequentemente usada em narrativas sobre bailes, encontros de tocadores e, presentemente, festivais ou concertos, configura os eventos performativos como potenciais cenários de disputa física, envolvendo o manuseamento de facas, pedras e lutas corporais. Na produção de uma “história mítica” (Malkki 1995) a partir das narrativas de tocadores activos durante o período colonial, os tocadores jovens imaginam os “bailes de antigamente” como atravessados por um tipo de violência que já não existe, como Dju procurou reforçar em várias conversas que tivemos a propósito de dados emergindo de entrevistas e diálogos com outros tocadores. Dju narrou-me um tipo de violência construindo uma identidade ancestral *badiu* em que dois homens se defrontavam cravando alternadamente golpes de faca no corpo do oponente, até à morte de um deles. A experiência da violência física, da rivalidade e da disputa são centrais nas construções de se ser homem, *badiu* e tocador de *gaita* e *fero* tanto no passado quanto no presente, como terei a oportunidade de desenvolver no sétimo capítulo. A violência, um dos elementos de essencialização e racialização da identidade *badiu* sublinhados pela governação colonial, encarada enquanto signo da ausência de códigos de “civilização”, foi

reconfigurada como um traço identitário central. Desse modo, é indissociável de discursos sobre a prática performativa e identidade pessoal.

Ao comentar os bailes do período da sua juventude, sensivelmente a partir dos anos 30 e 40, e em oposição aos depoimentos proferidos por tocadores seus contemporâneos, Alfredo reforçou o carácter pacífico dos eventos:

Alfredo Freire:

*Os rapazes juntavam-se e iam buscar moças. Naquela altura as casas não eram cimentadas, a terra pegava e açoitávamos baile até de manhã! Naquela altura, o baile era bom! Fazia-se aquela festa, a guerra não era brigada! Não era brigada! Não, só para divertimento! Até amanhecer! Naquela altura era assim. Assim é que nós tocávamos*⁵¹.

No sucinto depoimento de Alfredo, desenham-se elementos performativos significativos de experiência dos bailes, mas igualmente constelações discursivas associadas ao *funaná* e aos tocadores de *gaita* e *fero* do interior de Santiago, centrais para a delimitação da sua imaginação cultural. Ao mencionar o piso não cimentado das casas e o acto de “pegar a terra”, Alfredo refere-se à prática de varrer e borrifar o chão com água para que não se levantasse poeira, um dado caracterizando fortemente imagens associadas à *performance* da *gaita* e *fero* e qualificando a vitalidade das sociabilidades construídas em seu redor. A expressão “o fumo” ou “a poeira” “encobrendo os lugares” (“*fumo fitcha kau*”, literalmente “o fumo fechando o lugar”) ou “baile até que a poeira se levante” (“*balho ti ki fumo labanta*”), frequentemente proferidas por tocadores para traduzir imagens de ancestralidade do *funaná* e dos bailes no interior, projectam uma paisagem árida e seca, de lugares ermos, cobertos por uma névoa de poeira, como resultado dos enérgicos movimentos de dança, nomeadamente dos pés movendo-se colados ao chão - um dos traços coreográficos distintivos da dança associada ao *funaná* - ou do batimento de pés acompanhado por palmas, um complemento sónico e percussivo de escuta participativa do género por parte da audiência.

Um outro dado culturalmente significativo no seu depoimento respeita a prática de realizar bailes “até de manhã” (“*ti manchi*”), um valor fundamental em sociabilidades envolvendo a prática musical associada à experiência de caboverdianos, no arquipélago quanto na diáspora. A duração de uma festa, entre as

⁵¹ Entrevista a Alfredo Freire (Alfredo Vale de Brito, n. Libron de Engenhos, 1924; m. Órgãos, 2007). Pico Senhor do Mundo, Órgãos, Ilha de Santiago, 28 de Junho de 2003.

últimas horas da tarde ou as primeiras horas da noite e o amanhecer, transmite socialmente a intensidade de formas de emoção e de prazer e, desse modo, a qualidade dos festejos. O valor cultural que preconiza que uma celebração apenas é significativa se resistir à prova das horas da noite, persiste enquanto marcador de discursos de identidade cabo-verdiana, que sublinham o modo como os cabo-verdianos prezam os momentos de festa e a música no seu centro. Os dias de *Sambraz*, que assinalam relativamente a qualquer festividade, um período antecedendo e sucedendo os festejos, de gradual “entrada” e de “abandono” de práticas rituais e das suas festividades, reforçam o significado cultural dos momentos de festa e o seu relevo para os cabo-verdianos no arquipélago quanto na diáspora. Na narrativa de Alfredo, a duração de um baile até ao amanhecer traduz igualmente o mérito e as capacidades performativas do tocador, concretamente o sucesso dos tocadores do seu período.

A violência, que no depoimento é assinalada através da sua negação, é um dos elementos discursivos usados para a caracterização de bailes, sobretudo do período da sua juventude, por contraste a bailes de períodos posteriores. O apagamento de rivalidades e o estabelecimento de uma imagem idílica dos bailes do seu tempo de juventude não podem ser dissociados da presença de Dju e da demarcação de fronteiras e de diferentes estatutos de idade entre ambos. A natureza não conflitual dos bailes é implicitamente assinalada através do depoimento de que eram os rapazes que mobilizavam as raparigas para a participação neles. Ao desvincular o espaço dos bailes da esfera da masculinidade, transmitindo a participação igualitária de rapazes e raparigas, caracteriza-o como não atravessado por disputas, nomeadamente associadas à sedução de raparigas, e reforça a sua ligação ao quotidiano das comunidades.

A itinerância de tocadores, que se afastavam da esfera doméstica, se desvinculavam do trabalho agrícola e de pastoreio, para percorrerem durante dias a fio as achadas (“*tchada*”) do interior montanhoso de Santiago, tocando em bailes e em encontros, marcados pelo consumo de grogue e, esporadicamente, por provocações masculinas, confrontos físicos e “guerras” (“*guera*”), criou um universo simbólico ambivalente em torno da sua figura de exceção social. A partir dos anos 40, esta constelação discursiva foi acompanhada por medidas disciplinadoras e coercivas da prática musical, expressiva e das sociabilidades constituídas em seu redor, que podem ser melhor entendidas de acordo com uma história de encontros e de tensões na Ilha de Santiago.

4. “No caminho do diabo”: *batuko*, *funaná*, missão e política colonial

4.1. Introdução

A chegada de missionários da Congregação do Espírito Santo à ilha de Santiago, em Novembro de 1941, esteve na origem de um campo de conflitos com a população que se prolongou até ao fim da soberania colonial portuguesa. Motivada pela revitalização da “vida espiritual” das populações, pela reconstrução do corpo e da subjectividade, a acção dos missionários, em articulação com a política colonial implementada pelo Estado Novo, incidiu fortemente na experiência das sociabilidades e da cultura expressiva, especialmente dos bailes de *gaita* e *fero* e dos terreiros de *batuko*. Em paróquias do interior de Santiago, algumas das heranças da orientação missionária da Congregação persistiram na prática evangélica do clero nos anos que sucederam a Independência Nacional, como me descreveram alguns tocadores.

No presente capítulo procuro traçar este terreno de lutas sociais a partir do confronto entre a oralidade e historicidades que *batukadera* e tocadores de *gaita* e *fero* reproduzem relativamente ao período, e fontes escritas. Foco as estratégias que a população desenvolveu no sentido de reproduzir práticas expressivas centrais para as suas identidades num contexto de coerção política e de risco desencadeado pelas secas, fomes e a diáspora para São Tomé e Príncipe. Procuro interpretar como esse contexto de lutas sociais acentuou a relação indissociável entre as identidades culturais de populações e os géneros de música e dança por si interpretados; e como moldou concepções de prática expressiva e de identidade santiaguense que chegam ao presente e que, no caso de *gaita*, *fero* e *funaná*, estão especialmente alojadas nas construções de masculinidade de tocadores.

4.2. A Congregação do Espírito Santo e o projecto de “regeneração espiritual”

A instalação da Congregação no arquipélago terá decorrido da decisão da Santa Sé em nomear Bispo de Cabo Verde um anterior Prefeito Apostólico espiritano no Congo, Faustino Moreira dos Santos, em 1941 (Brásio 1973: 858)⁵². De acordo

⁵²A Congregação do Espírito Santo (CES) é uma congregação missionária católica francesa fundada em Paris, em 1703. Em 1848, fundiu-se com a Congregação do Sagrado Coração de Maria, criada em 1841, em Amiens, adquirindo a designação de Congregação do Espírito Santo e do Imaculado Coração de Maria, aprovada, nesse ano, pela Sagrada Congregação da Propaganda da Fé ou Propaganda Fide (Brásio 1973: 752), um dicastério romano criado em 1622 (Ferreira 1998: 425) regulando as missões

com o missionário da Congregação e historiador das missões do império colonial português António Brásio (*Id.*), o novo bispo terá chegado ao arquipélago acompanhado por três prelados espiritanos portugueses, dois dos quais igualmente antigos missionários no Congo. Constatando o “estado de abandono” em que se encontrava o serviço religioso, terá solicitado à Santa Sé o envio de novos missionários para a diocese de Cabo Verde. Autorizada pelo Secretário de Estado do Vaticano em 1942, a Nunciatura de Lisboa mobilizou um conjunto de missionários espiritanos portugueses e de outras nacionalidades europeias, alguns com anterior experiência em Angola e no Congo, para desenvolver missão no arquipélago.

A actuação da Congregação foi possibilitada por um contexto político favorável às missões nos territórios coloniais portugueses e assentou na sobreposição entre “civilizar” e “cristianizar” sob o ímpeto nacionalista da política colonial do Estado Novo.

O regime instaurado com o golpe militar de 28 de Maio de 1926 promoveu um reenquadramento discursivo e prático do império, aprofundado com a implementação constitucional do Estado Novo, a partir de 1933. Após a orientação laicizadora inscrita na primeira fase da República, a relação entre a colonização entendida enquanto “civilização”, e a “cristianização”, era restaurada no empreendimento colonial português e passava a estar estreitamente associada à ideia de “portugalização”. O Acto Colonial, elaborado por Salazar em 1930, coadjuvado pelos ministros Armindo Monteiro e Quirino de Jesus, constituiu a expressão jurídica reguladora de uma almejada nova política colonial. As suas disposições conferiam valor constitucional à colonização concebida enquanto “missão civilizadora”, aproximada a uma “essência orgânica” dos portugueses, ditada por uma “função” ou

europeias, e ao qual a CES passou a estar juridicamente vinculada a partir de 1847 (Brásio *op. cit.*). Em 1865, o papa Pio IX entregou à CES a missão do Congo (Ferreira *Ibid.*: 432), incluindo os territórios de Angola, onde a organização iniciou actividade na povoação do Ambriz, em 1866 (Brásio *op. cit.*), e em Cabinda, em 1873, com a missão de São Tiago de Lândana (Ferreira *op. cit.*). Com o objectivo de formar missionários para evangelização em territórios coloniais portugueses, nomeadamente nas regiões de fronteira entre Angola e o Congo, e no sul de Angola, a CES estabeleceu-se em Portugal em 1867 sob a iniciativa do missionário Charles Duparquet. Nesse ano inaugurou em Santarém o Seminário do Congo (1867-1870), a que se seguiram outras tentativas de criar seminários no país, nomeadamente em Braga (Brásio *Id.*), destinados a formar missionários, interrompidas por circunstâncias políticas e de relação entre a Igreja e o Estado. Após a legislação laicizadora republicana (Lei da Separação da Igreja e do Estado, 20 de Abril de 1911 [Léonard 2000a]) e as medidas anti-congregacionistas da primeira fase da República (cf. Ferreira 1998) que ditaram a extinção das missões católicas nos territórios coloniais (Decreto de lei de 22 de Novembro de 1913), a CES veio a fruir de novas condições para desenvolver seminários em Portugal com os regimes da Junta Militar e do Estado Novo, recuperando edifícios e terrenos (Brásio *Id.*) e beneficiando, como outras ordens missionárias, de uma nova legislação que privilegiou a acção missionária no projecto colonial português.

“imperativo categórico” inscritos na História de Portugal (cf. Léonard 2000a) e com carácter de universalidade. A “missão civilizadora” portuguesa era concebida como historicamente norteadas por ideais cristãos. Nos anos do Estado Novo, a crescente “sacralização” do império colonial transformou a colonização e a civilização em “actos divinos”, o que transparece em discursos políticos e do sacerdócio.

Na “fase imperial” (*Id.*) inaugurada com a publicação do Acto Colonial, a continuidade da “missão civilizadora” portuguesa designava, desse modo, a participação plena das missões católicas portuguesas. Um novo enquadramento jurídico, criado entre finais da década de 20 e a década de 40, visava abertamente a “portugalização” do trabalho de missão católica (*Id.*). Nessa linha, os decretos de 26 de Agosto e de 13 de Outubro de 1926, ao dotarem a acção missionária de um novo reconhecimento jurídico, procuravam combater a ameaça pressentida na acção de missões protestantes em Angola e Moçambique, associadas ao garante de interesses de outras potências coloniais europeias: o primeiro decreto declarava “nacionais” as missões subsidiadas pelo Estado e criava dotações assegurando os vencimentos dos missionários; o segundo, conhecido como Estatuto Missionário de João Belo, apresentava o Estatuto Orgânico das Missões Católicas de África e de Timor, reconhecendo-lhes personalidade jurídica e prevendo a concessão de terrenos e algumas isenções. Emendas ao Acto Colonial introduzidas pela Assembleia Nacional, em 1935, transformavam as “missões religiosas do Ultramar” em “missões católicas portuguesas do Ultramar” (*Id.*). A Concordata e o Acordo Missionário, assinados entre Portugal e a Santa Sé em 7 de Maio de 1940, reforçavam a “nacionalização” da acção missionária nos territórios coloniais portugueses - “fazer portuguesas” e “manter” as “províncias ultramarinas portuguesas” -, sendo completados com o Estatuto Missionário (Decreto 31 207, de 5 de Abril de 1941), que concedia o monopólio do “ensino indígena” às missões católicas portuguesas (*Id.*). Nas concepções que o Estado, a Igreja e as ordens missionárias formavam em torno da “missão civilizadora portuguesa”, as tarefas de “civilizar”, “cristianizar” e “portugalizar” passavam a estar intimamente relacionadas (Valverde 1997: 77). Mais do que a transmissão das narrativas oficiais da nação e do império, a relação de missionários com o projecto colonial português em Santiago ter-se-á traduzido numa estreita articulação entre a Congregação e a administração colonial, implicando a construção de sujeitos coloniais que articulava um *ethos* católico e medidas de governamentalidade da política colonial orientadas para as disciplinas do trabalho.

Se nos relatos sobre o arquipélago produzidos por viajantes, administradores e elementos do clero, a ilha de Santiago surge invariavelmente retratada enquanto um irresolúvel problema de governação, a Igreja, a par do governo metropolitano e da administração colonial, é colocada no centro das suas tensões. Historiadores da Igreja em Cabo Verde como o Padre António Lourenço Farinha (1943) e, analisando particularmente a situação de Santiago, Júlio Monteiro Júnior (1974), assinalaram como principais causas de uma “precária” e “imperfeita” evangelização das populações, a ausência de meios da diocese e das suas paróquias, as difíceis condições a que estavam sujeitos párocos e missionários (da “penúria pessoal”, às dificuldades de adaptação ao clima e insalubridade do interior de Santiago), a sua “impreparação” ou “ignorância” pessoais, os “vícios” e “corrupção” morais, quer do sacerdócio, quer dos diferentes grupos sociais povoando a ilha, irredutíveis aos ministérios de Deus e à “salvação”. Ao contextualizar a emergência do movimento social dos “rebelados”, após a chegada dos missionários da Congregação, Monteiro Júnior (1974) interpretou a formação do catolicismo crioulo do interior de Santiago à luz deste conjunto de factores que, na sua óptica, “dificultaram” historicamente a evangelização das populações. Face à precariedade de meios na administração do serviço religioso, o clero secular, num acto de “adaptação missionária” (Monteiro Júnior *Ibid.*: 92), terá “admitido” e até “incentivado” formas de catolicismo popular, ao transmitir os fundamentos da doutrina cristã a cantores das igrejas, ajudantes, tesoureiros, sacristães, catequistas que a interpretaram, que se familiarizaram com a leitura da Bíblia e de outras obras religiosas em uso por sacerdotes, e que receberam o conhecimento prático de orações, cânticos e rezas, que se generalizaram entre a população: “Graças a este sistema, em todas as localidades, mesmo as mais remotas, sem sacerdotes e sem igreja, havia sempre quem soubesse essas práticas que o povo solicitava e com as quais ele satisfazia grande parte das suas necessidades religiosas” (Monteiro Júnior *Ibid.*: 90). Este contexto terá gerado, na óptica do autor, uma co-existência de práticas católicas oficiais como a frequência do irregular serviço religioso, a contracção de matrimónio pela igreja (canónico), a realização de baptismo solene, os rituais em honra de Santos da Igreja Católica, e de práticas rituais realizadas em paralelo, intra-comunitariamente e na esfera do parentesco, como o canto e a oração de novenas e ladainhas, o baptismo não solene e privado designado de *fazi criston* (“fazer cristão”), as cerimónias de protecção de recém-nascidos de *guarda cabeça*, a prática de rapto que inaugurava uma co-residência entre homens e

mulheres conhecida como *tra di kasa* (“tirar de casa”), bem como várias práticas rituais fúnebres. A maioria destas práticas rituais compreendia celebrações, mais ou menos públicas, em que a *performance* da música e dança eram centrais. O autor conclui o seu argumento defendendo que, para os párocos activos no período anterior à chegada da Congregação - conhecidos entre a população como “padres da terra” (*padri di tera*), que eram brancos oriundos da metrópole e de países europeus, mas igualmente mestiços e negros nascidos e tendo recebido formação nas ilhas⁵³, e cuja designação dava conta da sua aceitação de comportamentos e crenças localmente formados -, estas práticas não eram concebidas como uma ameaça aos “princípios fundamentais da religião católica, nem [à] essência da sua doutrina” (Monteiro Júnior *Ibid.*: 91), mas antes “um complemento da actividade da Igreja” (*Id.*).

Embora Monteiro Júnior não o mencione, os *padri di tera* foram igualmente decisivos na introdução e ensino de instrumentos musicais no arquipélago, mesmo que os seus conhecimentos de prática instrumental tenham sido apropriados localmente e que eventuais repertórios associados à evangelização tenham dado lugar aos repertórios e géneros musicais “da terra”. O ensino de instrumentos musicais, sobretudo de instrumentos de corda como o *violão* e o violino, e a transmissão de conhecimentos genéricos na base da teoria musical do Ocidente, constituíram uma dimensão significativa de evangelização e de relação de missionários com as populações, especialmente entre aqueles pertencendo às outras ordens que iniciaram actividade no Bispado de Cabo Verde entre as décadas de 40 e 50, após as diligências do Bispo Faustino Moreira dos Santos, como a Ordem dos Salesianos.

A relação mais estreita e pacífica entre o clero secular, entendendo e aceitando as práticas culturais “da terra”, e as populações terá sido enfraquecida a partir do período da Primeira República (cf. Cerrone 1983: 37-47). Os ecos das ideias republicanas na administração colonial em Cabo Verde, ditando resistências ao trabalho do sacerdócio (*Id.*), transformações na organização eclesiástica,

⁵³ No último terço do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, os sacerdotes formados em Cabo Verde e colocados em Santiago, considerados nas ilhas como “da terra”, frequentavam o Convento da Ribeira Grande (fundado por missionários da Ordem dos Capuchinhos da Província de Piedade, em ca. 1657), as aulas de Latim e Teologia Racional e Moral no Liceu da Praia e, sobretudo, o Seminário de São Nicolau que, entre 1866 e 1869, formou ca. de meia centena de sacerdotes (Farinha 1943: 114). O Seminário de São Nicolau ou Seminário Liceu, activo entre 1866 e 1917, é apontado como marcando um período de excepção na História da Igreja em Cabo Verde. Comportando ensino geral equiparado ao da metrópole, e religioso, em regime de internato, ministrado por sacerdotes formados no Colégio das Missões Ultramarinas de Sernache de Bonjardim (Cerrone 1983), formou maioritariamente clero natural de Cabo Verde, mas igualmente uma fatia substancial de funcionários afectos à administração da colónia e professores, incluindo alguns dos intelectuais e escritores que protagonizaram o movimento de *Claridade* (1936-1960) (cf. Ferreira 1986).

nomeadamente o encerramento do Seminário de São Nicolau (1917), entre outras instituições de formação do clero secular, assim como a lenta concretização das progressivas prerrogativas concedidas à Igreja Católica e às missões pela Junta Militar, não permitiram, durante as décadas de 20 e 30, uma renovação do clero que, no período de entrada das ordens missionárias em Cabo Verde, era reduzido.

A percepção de abandono do serviço religioso e divergências relativamente a modos anteriores de evangelização, acompanharam a chegada da Congregação a Cabo Verde e o início da nova fase do Bispado. Em Santiago, a prática católica da população, considerada pelos missionários como herética, eivada de “superstição” e revelando uma relação falseada e “ignorante” com a fé cristã, foi encarada como o resultado, quer do abandono das paróquias, quer de anteriores relações do clero secular com a população, que a Congregação, através de um assertivo estilo de missão, procuraria agora inflectir. Os missionários da Congregação concebiam a sua acção como veiculando uma “regeneração espiritual”, só possível através do “saneamento moral” das populações, como defendeu o padre espiritano António Brásio, ao apresentar um balanço positivo da missão, numa conferência realizada na cidade da Praia, em 1963 (Brásio 1973: 162).

No seu período de implantação, a Congregação preparou catequistas, transmitindo-lhes um conjunto de valores que as populações passaram a designar de “doutrina nova” ou “catequese” (*catikese*), por oposição ao termo “doutrina”, associado aos princípios transmitidos pelos “antigos padres da terra”. A “doutrina nova” compreendia a implementação de um *ethos* cristão e católico oficiais que em Santiago começava pela transformação da experiência religiosa e erradicação de práticas rituais, e se estendia a todos os domínios do comportamento e da subjectividade, especialmente aqueles relacionados com o corpo, a sexualidade e o parentesco. Em torno de aulas de catequese e de associações religiosas promovidas pelos missionários, os catequistas foram mobilizados para o trabalho de missão e constituíram o principal elo entre a Congregação e as populações das comunidades dispersas do interior de Santiago⁵⁴. Os novos *catikista* alteraram as hierarquias de poder e de autoridade informal religiosa formadas nas comunidades locais em torno

⁵⁴ Na sua pesquisa de terreno ocorrendo durante a década de 60, Júlio Monteiro Júnior aponta a existência de cerca de 350 catequistas, actuando numa “apertada rede que abrange toda a ilha” (*Ibid.*: 43), com ligação a várias organizações religiosas (Cruzada Eucarística, Apostolado da Oração, Acção Católica, Legião de Maria, Conferências de S. Vicente de Paulo, Associações do Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora d’África, Imaculada Conceição, entre outras) englobando centenas de “associados” fervorosamente empenhados na acção de missionação (*Id.*).

dos “mestres de reza” e anteriores *catikista*, conotando o conhecimento dessas figuras com a superstição e a ignorância.

Na segunda metade da década de 40, após um período que Júlio Monteiro Júnior caracterizou de “mútua observação” (*Ibid.*: 94), em que a Congregação conquistava os seus fieis, mas gerava “desconfiança” em grande parte da população, a sua actuação ganhou uma dimensão prática assertiva. Apoiados pela administração colonial e pelo seu corpo policial, os missionários, coadjuvados por *catikista*, ditaram a proibição de cânticos, orações e leituras de livros religiosos em reuniões comunitárias, vinculando-as exclusivamente à esfera do serviço religioso; ditaram a proibição das cerimónias de *fazi criston* e de *guarda cabessa*, que deveriam dar lugar ao baptismo a realizar-se poucos dias após o nascimento de uma criança, sob pena de pagamento de uma multa, cabendo a escolha de padrinhos aos missionários, que a faziam recair habitualmente em frequentadores assíduos da igreja; procuraram regular os domínios do parentesco e da sexualidade, sancionando moralmente as relações de co-residência de mulheres e homens não casados, maioritárias no arquipélago, ou casados civilmente; a obrigatoriedade do matrimónio religioso terá motivado missionários e *catikista* a dificultar a obtenção de licenças de casamento civil (já de si acarretando uma exaustiva, dispendiosa e morosa burocracia, dificultada pela ausência ou incorrecção de registos de nascimento e de óbito) que, não sendo até então dominante, passou a rarear no período; as medidas comportaram a reprovação da prática cultural de *tra di kasa*, um rapto núbil que explico à frente; finalmente, e no que respeita especificamente ao objecto da presente tese, a coerção de missionários, *catikista* e da administração colonial incidiu fortemente sobre as práticas expressivas, através de várias estratégias discursivas e práticas que procurarei interpretar a partir dos depoimentos de tocadores do período.

Nos diferentes concelhos da ilha de Santiago, uma parte substancial da população recusou o poder e a linha de actuação de missionários. Desse modo, deixou de frequentar o serviço religioso, de receber visitas pascais de párocos a casa, de baptizar filhos ou de se casar canonicamente, dando continuidade a práticas religiosas como a oração, o cântico de “ladainhas”, de “vésperas” e de “novenas”, realizadas, como até então, em reuniões desvinculadas do culto oficial. Esses encontros, igualmente marcados pela leitura da Bíblia e de outras obras religiosas, foram proibidos por missionários e pela administração colonial, o que resultou na detenção e eventual deportação para a Ilha da Brava de alguns dos seus participantes. As pessoas

que, em todas as comunidades, divergiram das medidas dos missionários ou, como eram conhecidos, dos “padres de batina branca” - assim designados por oposição aos “antigos” padres “da terra” ou de “batina preta”, cuja experiência do catolicismo estas pessoas pretendiam manter -, tornaram-se inicialmente conhecidos em Santiago enquanto *increnti* (“incrêntes”) (Monteiro Júnior 1974).

A esta designação aberta e genérica se associou outra, a de “rebelado” (*rabeladu*), que Monteiro Júnior defende ter sido posteriormente criada pelas autoridades religiosas e subscrita pelas autoridades civis. As populações tê-la-ão adoptado, por vezes como sinónimo da primeira designação, por vezes como um termo qualificando grupos de “incrêntes” que acentuaram as suas posições de recusa do poder religioso e colonial. Ao recusarem participar em medidas de governamentalidade colonial como a “Missão de Estudo e Combate a Endemias da Província de Cabo Verde”, destinada a combater a malária através da pulverização de casas e da recolha de amostras de sangue, ou como os levantamentos cadastrais da “Brigada de Estudos e Trabalhos de Hidráulicas de Cabo Verde” (ambas em 1961), envolvendo a demarcação de propriedades rurais, elementos classificados enquanto *rabeladu* isolaram-se em *kutelu* (“outeiros”), *funku* (“casas de palha”) e *rotcha* (“rochas” ou “grutas”) em zonas inacessíveis de Santiago, descrevendo práticas sociais e religiosas distintivas que acarretavam uma autonomia relativamente à Igreja e ao estado colonial. A hipótese formulada pela administração colonial de existência de uma relação entre os *rabeladu* e os emergentes movimentos anti-coloniais motivou o estudo do investigador cabo-verdiano ligado à Junta de Investigação Científica do Ultramar, Júlio Monteiro Júnior, publicado no ano que marcou o fim da soberania colonial, 1974 – o exemplo mais explícito da relação entre poder colonial e conhecimento etnográfico no contexto de Santiago.

4.3. Missionários, *catikista*, polícia e a proibição dos bailes de *gaita* e *fero*

Embora os raros bailes e “tocatinas” com instrumentos de corda (ou como são por vezes designados em Cabo Verde, de *po e korda*, “pau e corda”) no interior de Santiago não estivessem inteiramente protegidos da avaliação de missionários e catequistas, as medidas repressivas incidiram nas *performances* do *batuko* e, sobretudo, de *gaita* e *fero*, quer em contextos públicos como bailes e festividades em honra de santos, quer em cerimónias rituais celebradas em casa. No final da década de

40, a administração colonial criou um enquadramento que permitia sancionar legalmente a realização de bailes. A concessão de um número reduzido de licenças era atribuída ao parecer dos missionários da Congregação junto da administração colonial (Monteiro Júnior *Ibid.*: 94). O cumprimento das disposições deveria ser garantido, no dia-a-dia, por *catikista* e pelo corpo policial. Entre 1950 e 1960, 26 licenças foram emitidas para o concelho de Santa Catarina (com uma população ca. 25.000 habitantes), e 57 licenças para o concelho do Tarrafal (com pouco mais de 19.000 habitantes) (*Id.*), números que revelam o desfasamento entre as medidas da administração e a experiência cultural das populações, considerando que a prática de bailes em casas particulares e lojas era semanal, e em algumas povoações e períodos, diária. As obstruções administrativas e religiosas à realização de bailes configuraram os termos pautando as narrativas de tocadores e *batukadera* com que contactei na pesquisa etnográfica da “proibição” da *gaita*, *fero* e *batuko*, e dos bailes enquanto eventos “proibidos”.

Num período inicial da pesquisa de terreno, procurando seguir as pistas fornecidas por Dju, procurei situar o período histórico de “proibição” dos bailes de *gaita* e *fero* junto de interlocutores mais velhos. Na etnografia que desenvolvemos, Dju estabeleceu como prioridade encontrar Anton Barreto, um tocador de Achada Ponta, Pedra Badejo, que de acordo com o tocador Sema Lopi, havia sido fundamental na economia dos bailes no período da sua aprendizagem e assunção como tocador. O facto de o nome Anton Barreto ser publicamente desconhecido em Cabo Verde e, no entanto, ter sido determinante para a aprendizagem do instrumento e prática do *funaná* por tocadores socialmente reconhecidos, instigou o interesse de Dju na sua figura. Após uma visita à sua povoação, uma das filhas mencionou-nos que Anton estava internado no Centro de Saúde de Santa Cruz, em Pedra Badejo, onde o encontrámos. A elíptica entrevista, realizada numa das enfermarias do centro, limitada pelo estado de saúde de Anton e pelas circunstâncias de uma visita hospitalar, revelou-se fascinante do ponto de vista dos materiais etnográficos. Dju encarou Anton como a personificação do espírito rebelde do *funaná* e dos tocadores *di fora* no período colonial. Anton - como no decorrer do trabalho etnográfico Nácia Gomi - assinalou que a intensificação das proibições relacionadas com os bailes de *gaita* e *fero* esteve associada à chegada da Congregação do Espírito Santo à Ilha de Santiago:

Dju:

A gaita foi sempre proibida?

Anton:

Não, foi depois que se levantou o catequista...

Dju:

... foi depois que veio a catequese... Mas foi mais ou menos em que tempo?

Anton:

Foi dentro de... o catecismo começou dentro de 41, quando eu estava soldado e nem sabia tocar. Agora já dentro de 47, 48, agora já era perseguição... muita perseguição...

Rui:

Polícia e Igreja, padres?

Dju:

... catequista era da Igreja!

Anton:

Igreja, Igreja mesmo! Oito horas da noite [Interrompe]... Punham um cabo da polícia de dia em Achada Ponta, rondando e assim as pessoas não se juntavam. Naquela hora em que dava as oito horas, em que vinham comunicar que as pessoas não se juntaram, aquelas pessoas que vinham dar conta iam-se embora e eu começava o toque nove, nove e meia da noite. Mas os desgraçados dos catequistas, ao amanhecer, fingiam que iam à missa, eles chamavam as pessoas mais velhas, [diziam-lhes] que eles [as pessoas que participavam nos bailes, mais novas] não se tinham deitado, que tinha havido baile. Daí que eu fui tocar 18 dias na Ilha do Maio, 18 contrafés. Eu cheguei e queriam enviar-me agora para a Praia. Eu disse-lhes que eu ia, que o corpo ia no jeep mas que eu a pé não ia. Dei-lhes costas e fui tocar a São Francisco, Sábado, Domingo, até Segunda-feira, em São Filipe, na Achada Soares.⁵⁵

Além da precisão cronológica, que traduz o lugar que as transformações sociais desencadeadas pela Congregação vieram ocupar na memória social das populações de Santiago, o relato de Anton coloca em evidência as relações e dinâmicas sociais agenciadas pela produção da ordem colonial no que respeita as práticas expressivas e sociabilidades. À vigilância quotidiana do corpo policial e de *catikista*, populações e tocadores respondiam com estratégias “infrapolíticas” (Scott 1990) que lhes permitiam realizar bailes nas margens da legalidade “até amanhecer”⁵⁶. As *contrafé* mencionadas pelo tocador são intimações policiais para interrogatório no comando policial do Plateau da Praia, acarretando pagamento de multa e detenção. O período de mortalidade massiva dos finais da década de 40, sobretudo do ano de 1947, conhecido como “fome de 47” (*fomi 47*), terá intensificado as proibições de missionários e *catikista*, para quem seria incompreensível que *gaita*, *fero* e *batuko* continuassem a ser performados num contexto de generalizado luto

⁵⁵ Entrevista a Anton Barreto (Antão Barreto Martins, n. Achada Ponta, Ilha de Santiago, 12 Dezembro de 1919). Centro de Saúde de Santa Cruz, Pedra Badejo, Junho de 2003.

⁵⁶ Adopto o conceito de James C. Scott (1990) de “infrapolítica” que o autor definiu enquanto as “formas quotidianas” e dissimuladas “de resistência” desenvolvidas por populações subalternas a estruturas dominantes do poder formal: “armas poderosas comuns de grupos com relativa falta de poder: arrastamento de pés, dissimulação, falsa concordância, furto, ignorância fingida, calúnia, fogo posto, sabotagem, etc.” (Scott 1990: 29).

social e pessoal. Com as mortes massivas e migrações para São Tomé, a actividade dos poucos tocadores restantes na ilha era especialmente intensa, como nos assinalou Anton.

O relato de Anton, concluído com um gesto de desprezo pela autoridade que é sublinhado por um novo período ininterrupto de “toques”, traduz uma formação discursiva consolidada em torno das construções coloniais e pós-coloniais de masculinidade e subjectividade santiaguenses, especialmente incisivas no discurso formado em torno de práticas expressivas e de tocadores: a intrepidez, a obstinação e a bravura individuais de tocadores; a *gaita*, *fero* e *funaná* enquanto expressões autónomas de prazer e de significado cultural, desafiadoras dos poderes político e religioso, dois enunciados entrelaçados que, como revelarei, foram particularmente significativos para uma geração de jovens músicos santiaguenses desenvolvendo, através das suas estéticas, uma poética da nação diaspórica cabo-verdiana especialmente centrada no *batuko* e *funaná*.

A administração colonial concebeu os bailes como espaços e tempos transgressores da ordem colonial. As enérgicas práticas expressivas da *gaita* e *fero* eram vividas pela população como os momentos de excepção da *sabura* (“o bom”, “o excepcional”, o intraduzível prazer crioulo) num quotidiano de adversidade ecológica, marcado pelas assimetrias e exiguidades das economias de trabalho camponês. *Gaita*, *fero* e voz, em especial o acelerado ritmo (*kompasso*) do *funaná*, despoletavam reacções enérgicas, intensas sociabilidades e formas de comunicação. O consumo do *grogue*, em Cabo Verde indissociável das construções de masculinidade e da experiência da cultura expressiva, acompanhava a defesa de reputações masculinas nos espaços públicos das salas de baile, desencadeando frequentemente episódios de confronto físico. Os códigos corporais, a palavra, o olhar eram socialmente avaliados no espaço de densas sociabilidades da sala de baile, quase sempre a estreita divisão de uma casa ou loja. Os bailes de *gaita* e *fero* eram espaços de negociação e de *performance* da masculinidade, quer entre tocadores que por vezes se desafiavam através da ostentação dos seus estilos instrumentais ou da palavra cantada, quer entre espectadores que participavam activamente nas práticas expressivas e circulavam desafiando o valor social do “respeito” (*ruspêtu*) e as ordenações de hierarquia e de poder de pequenas comunidades. Nas constelações de violência e de disputa física que rodeiam a imaginação da *gaita*, *fero* e do *funaná*, no passado e no presente, estas

figuras recebem no discurso corrente a designação de *makriadu*, os “malcriados” ou provocadores da “guerra”.

O ambiente social que rodeava a experiência da cultura expressiva constituía para a administração colonial uma ameaça à ordeira organização dos regimes do trabalho agrícola e subalterno do interior da ilha e das zonas limítrofes da cidade da Praia. A itinerância de tocadores e a regularidade dos bailes, quebravam ordenadas separações entre os tempos ou as esferas da produção e aqueles do prazer ou do consumo, que deveriam ser marcadas pelo *ethos* do cristianismo. Missionários e *catikista* viam nos bailes a materialização de um universo de pecado, atravessado pela violência e pela licenciosidade sexual.

Apesar da sua manifestação no modo negativo e coercivo, as configurações e medidas do poder colonial e da autoridade religiosa em Santiago no que toca a cultura expressiva compreenderam, como os estudos coloniais contemporâneos têm sublinhado, dinâmicas de produção de identidades que tornam uma divisão monolítica entre “colonizadores” e “colonizados”, agentes activos e sujeitos passivos ou exclusivamente “resistentes” complexa de sustentar. Um segundo relato de Anton sobre as “proibições” que experimentou entre os finais da década de 40 e a década de 60 dá conta de bruscas mudanças de posição entre os agentes da administração colonial que sancionavam os bailes e revela a natureza ambivalente e frágil do poder colonial como uma prática agenciada e interpretada por actores individuais, envolvidos em relações sociais dinâmicas, produtoras de identidades:

Dju:

Aahh! Naquela altura a música era proibida, não é assim?

Anton:

Avé Maria! Apanhado, preso!

Dju:

Apanhado uma vez, preso!... Quantas vezes o senhor foi à Praia?

Anton:

Levaram-me muitas vezes, mas a última vez que me levaram foi em 60, que foi o ano em que aquela ali nasceu [a sua filha, presente na sala]. Fui levado com três cabos de polícia...

Dju:

Quando chegou lá, o que é que eles disseram?

Anton:

Quando cheguei lá, encontrei um administrador que era português, perguntou-me e eu disse que de facto tocava. Perguntou-me quanto é que eu ganhei naquela noite. Naquele tempo botavam-me 10 tostões, 5 tostões e eu disse-lhe que naquele dia eu achei 30 escudos e ele queria irritar-se comigo. Eu vim a dizer-lhe que naquele dia de 30 escudos eu amanheci rico! Um outro secretário dele assim disse-me “rico como?”. Eu disse-lhe que eu era homem que chegou a uma altura em que ganhava 3 mil reis e tinha nove famílias... ia pegar cabras no campo e com o jeito que restava,

que dava, eu então tocava. Ele passou-me 20 dias de licença, 20 dias de sambraz em 60 e não me chamaram até hoje. Agora quando eu cheguei no Porto [de Pedra Badejo], o Regedor do Porto queria que eu tocasse Segunda, Terça, Quarta, eu disse-lhe “não senhor!” [Risos de toda a gente] Eu disse-lhe “isto, deram-me a minha cachupa, vou tocar até à meia-noite e é se ninguém me parar... Se eles se cortarem...” ao cabo da polícia, eu disse-lhe, “eu não boto ninguém na guerra”...

Dju:

... Exactamente!

Anton:

“Deram-me licença para tocar, agora vou correr com as pessoas se querem brigar?”

[Risos] *... Quem quer brigar é porque tem gosto na briga!”*

Dju:

... exactamente! Eeeehhh!...

Anton:

[Explicando-me] *Este senhor regedor aqui queria agora pôr hoje, Segunda, Terça, Quarta, Quinta, Sexta...*

Dju:

Para tocar todos os dias...

Anton:

*Todos os dias. Eu disse “eu não tenho casamento em casa” [Risos]*⁵⁷.

A passagem começa por dimensionar os termos “proibido” e proibições. Segundo o seu depoimento, entre finais da década de 40 e o início da década de 60, sempre que participava em bailes de *gaita* e *fero* corria o risco de ser detido, o que aconteceu repetidas vezes. O interrogatório da administração colonial desenvolve-se em torno da regulação dos espaços de sociabilidade e das suas trocas económicas, uma das linhas mais fortes da governamentalidade colonial com a implementação do Acto Colonial e do Estado Novo, como comprova uma consulta do *Boletim Oficial do Governo da Colónia de Cabo Verde* a partir da década de 30. Um dos focos de interesse administrativo que sobressai no diálogo reproduzido por Anton prende-se com a remuneração auferida por tocadores. Anton explica que o baile que lhe valeu a detenção constituiu uma excepção na sua experiência, uma vez que terá ganho uma quantia substancialmente mais elevada do que o habitual, tendo desse modo chegado ao período da manhã “rico”. Nas entrelinhas pode ler-se que o dinheiro ganho foi “proporcional” à vitalidade do “toque” durante a noite, o que terá instigado a intervenção do corpo policial. Anton, entre outros tocadores com quem dialogámos, pontua o seu discurso com o valor da *basofaria* (“ vaidade”) masculina, associando a quantia ganha ao seu mérito individual, ao seu *dom* de tocador, como nos referiu numa outra passagem da conversa. Pode aferir-se igualmente que a detenção constitui

⁵⁷ Entrevista a Anton Barreto (Antão Barreto Martins, n. Achada Ponta, Ilha de Santiago, 12 de Dezembro de 1919), Centro de Saúde de Santa Cruz, Pedra Badejo, Junho de 2003.

um argumento para as autoridades sondarem o tocador sobre os seus “honorários”. O argumento de Anton de que a actuação em bailes constituía um complemento económico à sua ocupação de pastor, provando desse modo perante o olhar colonial que não era um “vadio” ou se entregava exclusivamente à “vadiagem”, terá levado a administração colonial a conceder-lhe uma licença para tocar num período de 20 dias⁵⁸. Ao chegar à sua povoação, o regedor da Freguesia pretendia fruir da legalidade da sua prática expressiva para ouvir “toques” de *gaita* todos os dias.

A transição de uma proscrição absoluta para o quadro oposto, o da actuação durante todos os dias da semana, é descabida para o tocador, uma vez que se desvincula das regras e valores configurando a economia dos bailes, os estilos de vida e estratégias de sobrevivência de tocadores: em contraste com o procedimento dos bailes, a proposta do regedor, a figura hierarquicamente superior de poder local na zona de Santiago, implicava abandonar por completo o pastoreio e subentendia a não remuneração ou uma compensação monetária reduzida; tocar numa base diária e sem compensação monetária pertencia à esfera da intimidade e do parentesco, algo só observável num tocador que celebrasse um casamento em sua casa ou na casa de amigos próximos. A licença concedida é antes encarada pelo tocador como a sua *catchupa*, a base da alimentação dos cabo-verdianos, no discurso comum utilizada como sinónimo de “ganha-pão”. O episódio revela o confronto e a discrepância de lógicas culturais característico da produção da frágil ordem colonial em Cabo Verde, bem como a “natureza pendular” do poder assinalada pelo antropólogo Wilson Trajano Filho (2006b) relativamente às medidas políticas em torno da *tabanka*.

No relato de Anton emerge igualmente a questão da violência dos bailes, nomeadamente de rixas com facas. No seu diálogo com Dju, pronuncia-se um dos argumentos de defesa partilhados por tocadores do período e por jovens, quando interrogados por figuras de poder, o de que a violência dos eventos não se relaciona com a natureza das práticas expressivas ou com a *performance* do tocador. Este argumento conflitua com outros relatos estabelecidos em torno da *gaita*, *fero* e *funaná*, incorporados no discurso de masculinidade de tocadores: o da competição e rivalidades entre tocadores; o de tocadores como os principais instigadores da violência, como exímios manejaadores de facas e atiradores de pedras, dois atributos definidores da identidade camponesa masculina santiaguense igualmente utilizados

⁵⁸ No discurso do tocador o termo *sambraz* é utilizado como sinónimo de véspera. Desse modo, “20 dias de licença, 20 dias de *sambraz*” refere-se possivelmente à possibilidade de tocar durante 20 dias, quer durante as horas do dia, quer à noite.

como elementos de racialização da violência, quer no período colonial, quer no presente, por sujeitos com outros posicionamento de identidade; o da *gaita e fero* como signos de uma poética e *performance* da masculinidade.

4.4. As migrações de trabalho contratado para São Tomé e Príncipe

A emigração para São Tomé e Príncipe, território designado entre cabo-verdianos como “sul”, não cessou desde o período inaugural anteriormente apontado de 1863. Na sua origem estiveram as cíclicas “crises”, os períodos de estiagem e de fome, abordadas por medidas da política colonial. Na década de 40, dois ciclos disseminaram a morte no arquipélago, empurrando uma vez mais a população para o regime de trabalho contratado de São Tomé. Fomes entre 1941-1943 e 1947-1948, causadas por secas e por restrições impostas à circulação marítima durante a Segunda Guerra Mundial, impedindo o abastecimento das ilhas de géneros alimentícios, provocaram a morte de 45.000 pessoas (Carreira 1977: 238). O primeiro ciclo é popularmente recordado como *fomi 42* (“fome de 42”), como assinalou Deirdre Meintel a partir de trabalho de terreno na Ilha da Brava, um contexto especialmente afectado pela quebra de remessas migrantes enviadas dos Estados Unidos (Meintel 1984: 60), o segundo como *fomi 47* (“fome de 47”), ambos os termos assinalando os seus anos de maior intensidade. Entre 1941 e 1949 terão emigrado com destino ao “sul” ca. de 15.200 mulheres, homens e crianças (Carreira *Ibid.*: 236), números que dão conta de um aumento significativo da população migrante relativamente a períodos anteriores⁵⁹. Entre 1950 e 1970 (o último ano em que existe registo de emigração para aquele arquipélago) terão emigrado perto de 39.000 trabalhadores.

Além das secas e fomes devem assinalar-se, como factores inclinando os movimentos populacionais, os interesses de proprietários das roças, com forte representação junto do estado metropolitano. A crescente procura e o aumento da cotação de produtos coloniais nos mercados internacionais no período que sucedeu a guerra (Nascimento 2008: 55) motivava um alargamento da produção destas

⁵⁹ Dados apresentados por António Carreira apresentam 24.300 migrantes entre os anos de 1902-1922 (Carreira *Ibid.*: 228), igualmente marcados por fomes nos períodos de 1902-1904, 1911-1914 e 1920-1921. Apesar da ausência de dados estatísticos entre as décadas de 20 e de 40, recenseamentos de trabalhadores nas roças do arquipélago assinalam, entre os anos de 1934 e 1938, ca. de 1100 trabalhadores cabo-verdianos (Carreira *Ibid.*: 229), que revelam, ainda que de modo incompleto, o brusco aumento na década de 40. Na década de 30, salários e condições de trabalho foram vistos como não atractivos para trabalhadores e para a administração colonial (Nascimento 2003), o que, perante a possibilidade de migração para outros territórios e pela menor ocorrência de “crises” fez diminuir consideravelmente a migração para Sul.

mercadorias com recurso a mão de obra precariamente remunerada, uma orientação com a qual o estado colonial se sintonizava. Desse modo, e em face das “fomes de 47”, o governo metropolitano fez publicar o Diploma Legislativo nº 956, de 4 de Novembro de 1947, que declarava a não aplicabilidade do “regime de indigenato” ao território de Cabo Verde, bem como a “classificação de indígena” aos cabo-verdianos. A disposição procurava contornar um dos artigos do Código do Trabalho dos Indígenas das Colónias Portuguesas (Decreto nº 16199, de 6 de Dezembro de 1928) no qual se consignava a proibição do uso do “trabalho obrigatório ou compelido” a favor de “particulares”, embora o estado reforçasse uma das principais promulgações de todas as regulações de trabalho pós-escravatura: a imposição aos “indígenas” do cumprimento do “dever moral” de, através do trabalho, angariar “meios de subsistência e de elevação do seu nível social” (Carreira *Ibid.*: 222).

O diploma de 1947 tornava célere o embarque de trabalhadores, que passava a não depender do processamento de contratos escritos de prestação de serviço fora da zona de residência e de autorizações individuais de saída (Carreira *Ibid.*: 203). Os contratos davam agora lugar a “Listas de Trabalhadores” elaboradas por agentes recrutadores com a mesma validade (Carreira *Ibid.*: 223). Num processo a que aludi anteriormente, o das ambivalências do estatuto de cabo-verdianos no império, o estado desvinculava formalmente os naturais do arquipélago do estatuto de “indígenas”, incompatível no discurso oficial com o seu “grau de civilização”, para tornar viável a sua “indigenização” através do trabalho contratado nas roças de São Tomé, dividido com angolanos e moçambicanos. Constituíam-se um hiato entre o quadro legal e a “indigenização” forçada no quotidiano das roças (Nascimento 2008: 56).

O diploma estipulava os moldes de cada contrato e detalhava o próprio processo de contratação. O contrato compreendia uma duração mínima de dois anos, com possibilidade de renovação por igual período. Incluía um salário mínimo mensal tabelado, direito a transporte de ida e de regresso ao lugar de naturalidade do trabalhador, alimentação, alojamento, vestuário e, supostamente, assistência médica e acesso a medicamentos. Abrigando configurações de parentesco e de sexualidade entre a população passível de ser contratada, o diploma garantia trabalho às “mulheres legítimas” de contratados homens ou às mulheres que com eles “vivessem maritalmente”, assim como trabalho para os filhos menores de 14 a 16 anos, quando os acompanhassem. Os trabalhadores deveriam fazer-se acompanhar dos seus filhos

de idades inferiores a 14 anos. A migração e contrato de filhos menores entre os 14 e os 16 anos (a idade limite da menoridade) estava sujeita a decisão das famílias. Pais, mães e filhos contratados deveriam ser colocados nos mesmos locais de serviço pelas empresas ou entidades patronais. O regulamento atribuía igualmente à empresa contratadora a responsabilidade de alimentar os trabalhadores concentrados no cais durante os três dias que antecediam a data prevista de chegada da embarcação, o que era igualmente válido no regresso à terra. Como modo de precaver um aumento de encargos para as sociedades contratadoras com a concentração de trabalhadores nos cais durante os dias de previsão de chegada de embarcações, frequentemente sujeita a atrasos, o diploma indicava igualmente que o trabalhador deveria aguardar na sua povoação ou zona de residência a chegada do recrutador, responsável por encaminhar a população até ao local de embarque.

As migrações para São Tomé e Príncipe tiveram fortes repercussões na experiência da cultura expressiva. Os seus efeitos práticos e, sobretudo, de sentimento e de imaginação, fizeram-se sentir, quer nos anos em que os movimentos populacionais para “sul” foram acentuados e estiveram intimamente relacionados com as estratégias de sobrevivência das populações no arquipélago, quer posteriormente, sobretudo nos anos que sucederam a Independência Nacional. A diáspora para “sul” persistiu reproduzida através da memória social, sendo relatada em práticas expressivas como uma das experiências de maior violência, risco e fragmentação da sociedade ilhéu durante a soberania colonial portuguesa. Algumas das canções de maior popularidade entre cabo-verdianos no arquipélago e na diáspora reportam-se à experiência diaspórica socialmente fracturante de São Tomé. *Camin de São Tomé*, possivelmente a mais popular canção entre os repertórios de Cabo Verde, divulgada a uma escala global através da voz da cantora Cesária Évora, ou *Fomi 47*, um *funaná* lento do tocador de *gaita* Kodé di Dona, simbolizam para os cabo-verdianos as formas de sofrimento, de resistência física e emocional, e, simultaneamente, uma profunda ligação à diáspora e a necessidade histórica de emigrar.

Uma análise da realidade histórica das migrações para São Tomé à luz das experiências culturais que designou, nomeadamente as que respeitam a *performance* da cultura expressiva, permite reunir dados complementares e, em certo modo, alternativos à produção historiográfica em torno do período. O historiador Augusto Nascimento (2003, 2008) apontou as limitações do termo “migração forçada”, na sua óptica um produto da historiografia de cariz nacionalista e das formas de sentimento

anticolonial sublinhadas no período sucedendo a Independência Nacional, apagando a diversidade de trajectos e “decisões individuais” presidindo à migração (Nascimento 2003: 19)

Em contraste com a ideia de uma migração forçada por condições ecológicas e políticas, os relatos que recebi da experiência de trabalho em São Tomé por tocadores como Bitori di Nha Bibinha, Nésio Moniz, Kodé di Teti, Sema Lopi ou Etalvino Preta dão conta de projectos individuais de migração não relacionados com a sobrevivência física. Os testemunhos não assinalaram, de um modo global, as formas de sofrimento pessoal que terá envolvido. Em certa medida, as suas narrativas foram dominadas pelo humor retrospectivo, que encaro como possível graças à distância temporal e à sensação de ter sobrevivido a uma experiência que gerou a tensão, a morte, a doença e o enfraquecimento massivos de trabalhadores das roças; possível por se reportar a um período de juventude, de bravura e de rebeldia destes homens, por vezes desafiando a ansiedade dos pais ao verem os filhos migrarem para “sul”; plausível por constituir esse registo uma defesa narrativa relativamente a tempos conturbados e, em certa medida, incomunicáveis. Mas existe a meu ver uma outra razão presidindo a este molde de narrativas e historicidades que se prende com o principal tópico debatido nas histórias de vida. A cultura expressiva, a par da língua e da alimentação, constituiu a principal “âncora” de sobrevivência emocional e intelectual, e de posicionamento identitário num período de crise e de fragmentação. Muitas mulheres e homens iniciaram no quotidiano das roças e nos raros tempos de sociabilidade e de consumo, relações com a cultura expressiva até então não observadas individualmente ou não assumidas socialmente, abarcando a prática de instrumentos musicais, o canto, a dança e a oralidade. A sobrevivência às “fomes” e a violenta experiência de trabalho nas roças de São Tomé foi culturalmente tornada possível graças à *performance* de práticas expressivas. Em São Tomé e Príncipe, *batuko*, *gaita* e *fero* constituíram os principais veículos de interpretação da história, de reconfiguração da memória social e de suporte emocional e intelectual para o sofrimento e a incerteza diariamente experimentados. A sobrevivência física e material de indivíduos não só foi culturalmente codificada, como se tornou indissociável da experiência da cultura expressiva.

Estas razões permitem enquadrar o reforço do *habitus* da cultura expressiva nas roças de cacau e café ou o avolumado consumo de instrumentos musicais, que constituiu uma das prioridades de homens, mas igualmente de famílias migrantes.

Entre parte da população migrante santiaguense, a compra de uma *gaita* substituiu projectos de aquisição de gado ou de parcerias e rendas com algum capital prévio, no retorno à terra. O “sul” foi crucial para a manutenção e reforço da prática de *batuko*, *gaita* e *fero*, configurando, pela primeira vez na história da população camponesa de Santiago, a *performance* da cultura expressiva como uma experiência diaspórica.

Entre as histórias de vida que escutei, aquela que de modo mais claro associa a experiência da cultura expressiva, o seu relevo cultural e a prioridade na sua manutenção à migração para São Tomé, é a de Bitori di Nha Bibinha. O seu projecto de adquirir uma *gaita* (um instrumento musical de valor comercial elevado para a população santiaguense) através do trabalho nas roças, enfraquece, na linha de outras histórias de vida que escutei, a hipótese de que as migrações foram exclusivamente encaradas pela população como soluções de urgência, politicamente configuradas, para escapar à fome nas ilhas. As migrações para “sul” representaram, como todos os movimentos migratórios, a possibilidade de estabelecer projectos individuais, social e culturalmente moldados, que envolveram centralmente a *performance* e manutenção da cultura expressiva. O projecto de Bitori dá conta do significado cultural da cultura expressiva para os cabo-verdianos e permite alargar noções de sobrevivência, do plano da manutenção biológica, da reprodução social associada ao parentesco e às unidades domésticas, para o plano da expressividade e da reprodução de práticas culturais.

Respeito a evocadora sequência narrativa da sua história de vida antecedendo a ida para São Tomé, uma vez que me parece dar conta de trajectos individuais e processos sociais que marcam as biografias de tocadores santiaguenses do seu período, e em certa medida de gerações posteriores, especialmente no que respeita a migração para a Praia que antecedeu a emigração para “sul”, e a sua aprendizagem do instrumento.

Bitori:

Eu sou de Milho Branco. Quando vim de lá vim com seis anos...

Dju:

Veio para a Praia...

Bitori:

Vim e não voltei. Quando eu vou lá eu procuro as lembranças de onde eu morava. Fico a procurar, mas eu lembro-me de todas as coisinhas. Aquelas ribeiras, aquelas hortas, aqueles bois que moíam a cana. Lembro-me quando raspei o cobre que eu me distraí, pus a casca assim e o açúcar queimou-me a perna [Dju ri-se]⁶⁰. Lembro-me

⁶⁰ Bitori menciona o trabalho no engenho de produção de açúcar e o processo através do qual, com uma casca de coco, se raspava o cobre para aproveitar o “mel de cana”. A imagem está especialmente associada à infância na imaginação dos cabo-verdianos santiaguenses crescendo em meios rurais.

de tudo isto. Quando fui apanhado pelas cheias, saltei e agarrei-me a um pé de banana. Não fui arrastado. Lembro-me de tudo.

Dju:

Veio para a Praia porque a família do senhor morava aqui ou...?

Bitori:

*Não, foi pela doença da minha mãe, pela doença da minha mãe. Era naquele tempo que era Lazareto⁶¹ onde agora é o Seminário. Ela tinha umas feridas no pé e com aquele desleixe, desleixe assim, ferida coisa e tal, ela ficou com o pé em coronha⁶², definitivamente. (...) Eles vieram com ela puseram-na no Lazareto. Ela gostava do seminário de lá, trataram-na até que o pé melhorou. Nós fomos morar na Achada de Santo António, depois agora é que viemos passar para a Achadinha. Na Achadinha, agora, havia um homem que se chamava Simplis, lá de Pensamento, eu ia a casa dele, via-o tocar gaita, punha-lhe o fero. Depois eu tocava “gaita de boca” [harmónica], flauta, tudo, punha bailes com ele. Eu comecei a tocar gaita com facilidade porque eu tocava “gaita de boca.” E, quando abres a gaita, assim [faz gesto] e quando estás a fazer assim, quando fechas estás a abrir⁶³. Já todas estas coisas dão-te uma ideia de como se toca. Pronto, já eu vi e comecei a alugar-lhe a gaita. Naquela altura era 20 melreis, 24 horas. Gaita de uma fila de botões... já tocava duas peças, *Kem tem amor a bida* e *Ka di bida* [Quem tem amor à vida e Não é da vida], de que já não me lembro mais!... para as tocar. Estas duas músicas. Trabalhava no liceu, ganhava 24 escudos por semana. A gaita era 750. Eu disse “aqui não posso ter uma gaita.” Fui inscrever-me para ir para São Tomé. Só para ter uma gaita. Quando fui, o homem, nós éramos amigos, aquele Luís – o Luís ainda é vivo, mora em Lem Ferreira - ele era empregado de Fernando Sousa, ele disse-me que tinha de pagar, na altura, 20 escudos, ele fazia uma certidão de idade falsa, para eu lhe levar, que chegava e inscrevia-me. Naquele momento providenciei 20 escudos, mas eu sei que se dissesse a alguém, eu chegava junto de alguém, eu não tinha esse dinheiro, eu podia tomar o avanço e dar-lhe. O avanço era 500 escudos, quase dava para comprar a gaita, 750 [ri-se]. O avanço era 500. Quando ele me inscreveu, naquela hora mesmo, com um saco branco, só, 500 escudos, só [restaram] 5 tostões. Naquela hora mesmo cheguei à minha mãe e pus [o dinheiro] em cima da mesa, assim [bate com o punho no tampo da mesa]. Naquele tempo perguntava-se “onde encontraste?” A minha mãe perguntou-me “onde encontraste o dinheiro?” Eu disse-lhe “eu vou para sul.” “Vais para sul?” “Sim, vou.” Ela chorou. Deixei o dinheiro em cima da mesa e saí. Eu e o Vítor, aquele que mora lá, Vito di Tilim. Amanhecemos em Areiona⁶⁴. Mande-o buscar a maleta. “Baixei-me e apanhei.”⁶⁵ Nem me despedi. Agora quando cheguei a São Tomé para eu ir ganhar 50 melreis por mês! [ri-se]. Nas mãos [ri-se]. 50 melreis não chegava nem para cheirar tabaco! Nem para comprar louro⁶⁶. Moço, eu desanimei! Desanimei dentro daquele lugar! Naquele dia vim a sair daquela Roça de Rio Douro e fui para Vimoso, lá perto da cidade. Depois, aos*

⁶¹ Lazareto era uma instituição de saúde na cidade da Praia de tratamento dos doentes de lepra.

⁶² A expressão transmite a ideia de “encurvado e duro.” A palavra do crioulo alude à coronha de uma arma.

⁶³ Bitori assinala a proximidade organológica entre o acordeão e a harmónica, dois aerofones de palheta.

⁶⁴ *Areiona*, ou literalmente “Areia Grande,” é a designação de um local, possivelmente perto do Porto de embarque da cidade.

⁶⁵ “Baixei-me e apanhei” pareceu-nos, ao Francisco Avelino Carvalho e a mim, a tradução mais aproximada para “*N’baxa n’panha*”, uma expressão idiomática do crioulo que, entre outros sentidos, se refere à partida ou abandono de um local, de modo apressado, resoluto ou repentino.

⁶⁶ *Loro* é um dos termos que designa a planta ou folha de tabaco, trabalhada em Santiago na produção do *kankan* ou *tcheru* (“cheiro”), o tabaco moído para inalação.

domingos, cortava cabelo. Ainda tenho máquina manual, tenho aquelas outras máquinas. Acordava cedo ao Domingo e dava 10 molhes de palha, palha para as vacas, vinha, sentava-me, cortava cabelo. Quando me apareceram 300 escudos, fui dar ao patrão. Disse-lhe que eu queria ter uma gaita, mas que possibilidades não tinha. Se ele me pudesse ajudar a tê-la... Enquanto eu estava a senti-lo a dar coices assim, eu pus a mão no bolso, disse-lhe que tinha 300 escudos. Ele disse “só faltam 450. Mas se eu te dou a gaita e vens a sair da roça?” Eu disse-lhe “não, eu vim para trabalhar como é que vou sair fora da roça?” “Português é bom” [ri-se]... Quando me disse “a gaita é como aquela?”, eu disse-lhe... - era daquelas gaitas lavradas⁶⁷. Ele disse “bom!” Eram 6 horas. Para eu ir que depois me levava a gaita. Amanheceu outro dia e eu com fadiga. Eu fui, subi palmeiras, tirei 25 pinhas rápido! Para castigo vieram-me chamar aí para as 7 horas da noite. Fui chamado para responder ao patrão. Quando eu fui, cheguei, entrei, pedi licença, entrei, ele disse-me para eu ver ali no canto se não era aquela. Eu nem que não fosse aquela [ri-se]. Quando ele abriu o tampo da caixa, vi a gaita reluzir. Disse-lhe “é mesmo isto!” E disse-lhe “bom patrão, muito obrigado,” fui, cheguei. Bom, há uma cozinha assim onde todos nós cozinhamos. Eu fui, experimentei pôr em cima das pernas, pus-lhe o dedo e a gaita chorou-se toda...

Dju:

... ummmm...

Bitori:

... naquela hora badius apareceram com um cinto ali mesmo. Desaparafusei aquele lugar de fechar, pus, tornei a aparafusar. Oh moço, o toque já foi daquela hora - eu já, mulher, tinha uma menininha lá que me tomou conta das panelas...

Dju:

... ayan...

Bitori:

... baile até às 9 horas da noite! Ohh! Depois, moço!, uma infelicidade comigo. No mato eu quase que caí, uma andala⁶⁸ feriu-me, e... ele descontou-me dois meses! Eu já não parei [ri-se]. Descontou-me dois meses, eu já não parei lá... vim a sair da roça. Eu fui arranjar trabalho particular, porque eu disse que assim que arranjasse uma gaita eu vinha. Para castigo aguentei lá 3 anos e 6 meses!

Dju:

.. tcchhhh...

Bitori:

*... para arranjar dinheiro, para pagar passagem, para vir. Passei injúrias, moço. É chuva! Enfim, uma coisa que não dá muito para explicar, porque foi demais, moço! Passei amarguras...*⁶⁹

⁶⁷ A designação em crioulo é a de *gaita labrada* uma expressão recorrente na etnografia que realizei com tocadores de *gaita*, aludindo à caixa de alguns modelos do instrumento apresentando desenhos decorativos. “Lavrada” é sinónimo de “trabalhada”. No período das migrações para São Tomé, como me foi dito por outros tocadores trabalhadores nas roças, os instrumentos eram construídos em caixa de madeira “trabalhada” com motivos decorativos, como uma *gaita* que adquiri e levei ao tocador Kodé di Teti para ser “reforçada” de modo a iniciar a minha aprendizagem do instrumento. O termo de *gaita labrada* aplica-se no presente aos instrumentos produzidos pela marca Hohner, com motivos decorativos pintados e impressos, aludindo aos modelos do instrumento da primeira metade do século.

⁶⁸ *Andala* é uma folha de palmeira que cabia aos trabalhadores das roças podar de acordo com remuneração fixa em regime de “jorna” ou “tarefa”, a partir do Diploma Legislativo nº1901 de 1952 (Carreira 1977: 211-212). Com o Diploma Legislativo nº649, de 31 de Janeiro de 1963, passou a fazer parte da categoria de “serviços correntes”, diferenciada da de “serviços leves” (*Id.*).

⁶⁹ Entrevista a Bitori de Nha Bibinha (Vitor Tavares, n. Milho Branco, Nossa Senhora da Luz, Santiago, 10 de Março de 1938), Achadinha, Cidade da Praia, Santiago, 12 de Maio de 2003.

Decidido a adquirir uma *gaita*, Bitori toma a resolução de partir para “sul” nos primeiros anos da década de 50. O seu processo de contratação dá conta do acentuado e, em certa medida, desesperado interesse de contratadores e de intermediários em mobilizar trabalhadores, para tal contornando os procedimentos legais. O relato menciona um dos nomes mais citados no que toca as migrações para São Tomé, incluindo na oralidade de *batuko* e *funaná*, o de Fernando Sousa, um influente contratador do período. Uma vez que era menor, Bitori obtém de um intermediário daquele contratador uma certidão de nascimento falsa, atestando a maioridade que lhe permitia migrar sem a companhia dos pais. Resgata igualmente uma quantia prévia de 500\$00 (“o avanço”), que entrega à mãe, mas que na verdade implica a cedência aos contratadores do “bónus de repatriação” a que teria direito ao regressar a Santiago - dos salários de 90\$00 estipulados para o trabalho de homens a partir de 1948, e de 100\$00 fixados a partir de 1951 (Carreira 1977: 206-209), os trabalhadores acediam apenas a metade, correspondendo a outra metade a um “bónus de repatriação” (uma expressão política “pomposa”, como refere Carreira [1977: 207]) recebido pela família, a partir do momento da cessação de contrato do trabalhador e do seu regresso à terra. Os dados são consentâneos com a passagem em que refere receber por contrato “50 melréis”. O dinheiro que junta para comprar a *gaita* é em grande parte obtido através de trabalho adicional àquele estipulado como obrigatório por contrato, entre a comunidade cabo-verdiana das roças (como cortar cabelo) ou em tarefas sujeitas a remuneração adicional em regime de “jorna” ou “tarefa” (como a limpeza de palmeiras ou apanha de pinhas). É também essa dedicação ao trabalho que a figura do “patrão”, encarregado ou roceiro, acede a compensar, de modo paternalista e sublinhando os diferenciais de poder entre ambos. No diálogo que Bitori reproduz, avultam as tensões e fracturas entre as figuras investidas de poder dos roceiros e funcionários, e a subalternidade de trabalhadores.

O relato de Bitori aproxima-se de outros que escutei relativamente à compra de *gaita* em São Tomé. Contrariamente ao contexto de Cabo Verde, onde a disponibilidade de mercadorias estava acima de tudo dependente das remessas de migrantes, a rentável economia de plantação de São Tomé e Príncipe estimulava o desenvolvimento do comércio da capital, disponibilizando inúmeras mercadorias de consumo burguês do período, sobretudo dirigidas a proprietários das roças e funcionários da administração colonial, entre as quais instrumentos musicais,

nomeadamente acordeões, as mercadorias rodeadas de aura que a população santiaguense designava de *gaita*.

Em Fevereiro de 2006, visitei com Florzinho um tocador e *kompodor* de *gaita* da zona de Rincon, Kodé di Teti, no bairro da Quinta do Mocho, em Loures. Kodé apresentou-me uma fascinante história de vida que condensa grande parte dos processos sociais que, numa perspectiva histórica e etnográfica, procuro abordar, sobretudo no que respeita à relação entre práticas expressivas e diáspora. Kodé di Teti (ou, de acordo com uma formulação recorrente no crioulo, “o mais novo filho de Teti”, o seu pai) nasceu numa família repartindo a sua actividade económica entre o trabalho agrícola em regime de parceria no tempo “das águas” (*dazagu* ou *nazagu*, “nas águas”) e a pesca, uma configuração comum em povoações do litoral de Santiago. O seu avô e pai eram tocadores de *gaita*, o que lhe facultou a aprendizagem do instrumento desde criança. Emigrou com os pais para “sul” aos 11 anos de idade, aí vivendo entre 1956 e 1959. Nas roças trabalhava como “moleque”, guardando vacas, tratando de cavalos e entregando correio. A versatilidade e engenho no desempenho de tarefas manuais tornaram-no, de regresso à povoação dos seus pais, num *kompodor* de *gaita* e num carpinteiro capaz de conceber todo o tipo de objectos. Nas zonas piscatórias do Norte de Santiago (Tarrafal, Ribeira da Barca, Ribeira da Prata, Calheta São Miguel ou Pedra Badejo) dedicou-se à construção de barcos de pesca. À semelhança de outros homens que entrevistei, a sua história de vida compreendeu outras experiências de emigração. Em 1972 emigrou para Lisboa, trabalhando como carpinteiro de toscos (ou cofragem, as molduras de madeira para a construção de pilares de cimento) e, a partir de 1973, como tripulante em barcos pescando nas águas da Costa da Guiné, Marrocos e Mauritânia. Tendo regressado a Cabo Verde em 1974, encontrei Kodé em casa de um dos seus filhos, na segunda deslocação a Lisboa desde esse período. Esperava um contrato na firma de construção civil que empregava o seu filho para iniciar o trabalho. Veio a falecer ca. de um ano e meio depois do nosso encontro.

Do nosso diálogo emergiram novas informações relativamente à vida nas roças, ao consumo de *gaita* por migrantes santiaguenses e aos percursos destas mercadorias entre as fábricas do Centro e Norte da Europa, a metrópole, o seu consumo no contexto colonial das plantações e a sua apropriação cultural, compreendendo na maior parte dos casos, pelo menos, uma nova viagem até Cabo Verde, no fim da estadia de trabalhadores.

Rui:

Como é que o senhor comprou *gaita*? Como é que o senhor chegou à *gaita*?

Kodé:

Gaita nós comprávamos em São Tomé. Gaita naquela altura não havia em Cabo Verde. Vinha só de São Tomé.

Rui:

Mas era loja?

Kodé:

De Loja, loja. Era comprada na loja e agora era mandada para Cabo Verde. Quem embarcava para São Tomé, todos vinham com elas. Já foi assim que a gaita povoou a nossa terra.

Rui:

Mas em São Tomé, as lojas que tinham *gaita* eram de portugueses?

Kodé di Teti:

Eram de portugueses, sim.

Rui:

Eles traziam de Portugal ou de África?

Kodé di Teti:

As gaita⁷⁰ iam de Portugal para São Tomé. Então de São Tomé, já, agora, aqueles tocadores, compravam, num armazém. Porque eu costumava ir lá. Quantas vezes fui lá com o meu pai, que comprava gaita. Gaita nas prateleiras como tecidos. [Com ênfase] Um monte! Para escolheres o tamanho que quisesse. Tudo, de todas as espécies. Aquela casa era feita só de gaita, só venda de gaita. Nunca faltou gaita naquela cidade de São Tomé. Ele [comerciante] tinha muitas gaita, mas também, bem, era caro. Porque uma gaita destas em São Tomé, lá ganhava-se 50 escudos por mês e esta gaita custava 700 escudos, às vezes 800, agora um gajo ganhava 50 escudos por mês.

Rui:

Como é que faziam? Juntavam? Pediam emprestado?

Kodé di Teti:

*Juntávamo-nos. Por acaso fazíamos assim: eu, tu e o Florzinho, então, nós juntávamo-nos. Num mês, eu dava-te. Outro mês eu dava ao Florzinho. Então já agora o Florzinho, noutro mês, dava-me. Isto agora, também noutro mês, tu davas-me e era assim que nós juntávamos...*⁷¹

Kodé menciona uma das estratégias de consumo entre migrantes. Através de um fundo comum, que Florzinho recordou designar-se de *txikiria*, cada uma das pessoas que participava da quotização separava, alternadamente, o seu ordenado mensal, sendo as suas despesas correntes durante esse período garantidas por um dos outros membros da parceria – prática traduzida no excerto pela expressão “dar”. Se o preço do instrumento era elevado relativamente aos salários auferidos, o facto da

⁷⁰ Apesar da passagem ser traduzida para português, mantenho o termo crioulo *gaita* como intraduzível. A inexistência da forma plural da palavra em crioulo, cria a ausência de concordância do discurso transcrito entre o português e o crioulo, uma responsabilidade minha e não de Kodé.

⁷¹ Entrevista a Kodé di Teti (Pedro Martins Ferreira, n. Rincon, Santa Catarina, 7 de Março 1945, m. 2008), Quinta do Mocho, Loures, 25 de Fevereiro de 2006.

alimentação, vestuário e estadia serem obrigatoriamente garantidos pelas sociedades contratadoras, permitia manusear pequenas somas de dinheiro.

Nésio Moniz enfrentou o trabalho árduo das roças de cacau e café de São Tomé entre 1955 e 1958 para escapar à autoridade do pai, encontrar um irmão e reunir dinheiro para adquirir o seu próprio gado e constituir família de regresso à terra. Um dos seus irmãos havia desflorado uma rapariga e, perante a pressão de casar exercida por ambas as famílias, “fugiu” para São Tomé. Um ano depois enviou uma carta a Nésio dando conta do dia-a-dia de trabalhadores no “sul” e este resolveu seguir-lhe o rasto. Iniciou a prática musical nos bailes e “toques” organizados por migrantes nas roças. Começou por cantar, acompanhando uma criança que tocava *gaita*, mas não tinha força suficiente para segurar o instrumento – uma imagem recorrente nas narrativas culturais de prática de *gaita* e *fero* que escutei em Santiago e em Lisboa. Ao segurar a *gaita* para que o menino tocador, sentado no seu colo, tocasse, Nésio iniciou o encadeamento de baixos (*kompasso*) e melodias (*nota*) no instrumento. Nos bailes e encontros de fim de semana das roças conheceu Teti Ferera, o pai de Kodé di Teti, com quem desenvolveu a aprendizagem informal da *gaita*. O *funaná* constituía, então, um dos géneros tocados por si, entre a *morna* e a *coladera*, a *mazurca* e o *maxixe*, mas igualmente o fado e hinos de igreja. As sociabilidades de bailes e encontros nos fins de semana das roças promoviam, numa época de reduzida mobilidade no arquipélago, a aproximação de migrantes das várias ilhas de Cabo Verde, o que, em termos expressivos, desencadeava a troca de repertórios insulares, bem como *performances* que conjugavam os seus díspares instrumentos: *gaita*, chocalho, cavaquinho, violão e viola de dez cordas.

A fatia de dinheiro ganha no “sul”, inicialmente destinada a outros projectos, foi investida na compra de uma *gaita*. Durante a viagem de regresso, um dos seus “toques” foi emitido através do sistema de telegrafia sem fios (TSF) do navio, sendo captado por rádio amadores no arquipélago. Ao chegar ao cais da Praia apressou-se a vender o instrumento por uma quantia mais elevada do que aquela despendida na sua compra, de modo a chegar a casa do seu pai com todo o dinheiro ganho. Nésio esperava que o pai reprovasse a possibilidade de se tornar tocador. Momentos após a transacção, um dos irmãos que ocorreu ao cais para o receber, insistiu que recuperasse a *gaita*, uma vez que o pai havia escutado a emissão a partir do navio, e esperava-o em casa com o instrumento.

4.5. “No caminho do Diabo”

A par de medidas que regulavam, acima de tudo, a esfera pública e visível da vida social, sobretudo nas povoações de maior concentração populacional, a Congregação e *catikista* exploraram a imagética do cristianismo e criaram um universo de superstição, projectado como uma característica “essencial” da população do interior, para exercer violência simbólica e prática na esfera privada, íntima e comunitária. A *gaita* e, sobretudo a materialidade e sonoridade do *fero*, foram associados por *catikista* e missionários a expressões e objectos de “satanás”. Os frequentadores e tocadores de bailes eram considerados como potenciais adoradores do “diabo” (*xuxu*), um dos principais enunciados contidos nas narrativas de tocadores do período e um dos principais temas de debate da minha etnografia do passado. Entre as entrevistas que realizei, aquela com o tocador de *gaita* do bairro de Tira-Chapéu, na cidade da Praia, Etelvino Preta (Etelvino Gomes Monteiro) apresentou-me um dos depoimentos mais claros sobre a retórica de proibição da *gaita* e *fero* e sobre as estratégias desenvolvidas no quotidiano por tocadores e populações para manter as suas práticas expressivas. Etelvino nasceu em Angola em 1949, para onde a sua mãe e o seu pai, naturais de Serra Malagueta (concelho do Tarrafal) e Libron de Engenhos (Assomada Santa Catarina), respectivamente, emigraram no período de seca e fomes de 1947. Viveu em São Tomé, num novo período de emigração dos seus pais, entre 1954 e 1968, e voltou para Libron de Engenhos, uma povoação conhecida pela profusão de tocadores de *gaita* e *fero*, aos 19 anos de idade. Conheceu as proscricções e imaginações estabelecidas por missionários em torno da *gaita* e *fero* por intermédio do seu pai, um tocador que se vinculou aos valores e práticas da Congregação e se tornou catequista na povoação:

Etelvino:

Eles diziam que nós que estávamos no toque de gaita, era como se o demónio estivesse lá, éramos pessoas que não tinham fé em Deus, não é? As pessoas que punham baile de gaita eram contra a religião católica, eram parte do demónio. É por isso. O meu pai era catequista! Sem o seu papel, não se baptizavam os meninos, sem o seu papel não se fazia crisma, sem o seu papel, não se casava! Nós, na nossa zona era só tocadores, mas para pormos baile lá, nós enganávamo-lo. Chamávamo-lo, dávamos-lhe um groguinho, tocávamos gaita, cantigas de igreja, ele tocava cantigas de igreja. Ele mesmo dançava as cantigas e nós voltávamos [Risos]! Deitavam-no e ele acordava limpo. Dizia “Ah, sim senhora, deram-me grogue ontem para poderem pôr baile não é? Ah, já está, já!” [Risos] Só assim é que conseguíamos. Se não fosse assim, não. Assim ele não admitia, não. Lá naquela aldeia, o homem mais velho era ele. Tocadores nós éramos um monte lá, monte! Raça lá, era só tocadores que havia!

Na povoação, o seu pai era um homem duplamente investido de poder, dada a sua idade e o facto de ser *catikista*. O desrespeito da sua autoridade moral, concretamente a decisão de realizar “toques” e bailes de *gaita* e *fero*, podia impedir o acesso às burocracias permitindo o baptismo solene, a comunhão e o casamento canónico. A recusa em obter *papel* (“papéis”) constituiu um dos principais modos através dos quais os missionários e *catikista* exerceram violência sobre a população católica camponesa santiaguense, pouco familiarizada com as burocracias do estado colonial. Em Libron, uma inacessível povoação do interior *fundo* de Santiago, possivelmente recebendo visitas irregulares e esporádicas de párocos, o *catikista* era um antigo tocador, concedendo ser embriagado para que se tocasse *gaita* e *fero*. Adormecido pelos vapores do *grog* e por canções de igreja, não se sentiria desse modo compelido a “proibir” algo que não faria completo sentido para si e que poderia enfraquecer a sua autoridade numa povoação composta por várias famílias de tocadores e onde a *gaita* e *fero* eram divertimentos diários. Por contraste, em outras regiões, a relação entre missionários e as populações era mediada de modo mais disciplinado por figuras locais, cuja intervenção estava sob tutela directa do clero presente. A penetração de missionários e *catikista*, a implementação das suas ordens morais, variaram consoante as regiões da ilha e, numa mesma povoação, consoante unidades domésticas, famílias e indivíduos no seu seio. Num contexto social em que a relação com a cultura expressiva é, quase sempre, despoletada familiarmente (como procurarei aprofundar no sétimo capítulo), em cada pequena comunidade a tomada de posição de famílias em que *gaita*, *fero* e *batuko* eram práticas expressivas individual e socialmente significativas, contrastava com a posição de outras, menos numerosas, que assentiam os valores e assombrações de *catikista* e a autoridade de missionários.

Na mesma linha, a prática cultural de organizar um “toque” de *gaita* e *fero* em casa na véspera de um baptismo solene – uma componente central das celebrações em Santiago, conjuntamente com a *performance* do *batuko* – era proscribida. Caso um *catikista* informasse um pároco de que na véspera houvera “toque” em casa de uma criança a ser baptizada, a cerimónia poderia não se realizar, uma medida que me foi relatada por vários tocadores e que, mesmo que tenha sido excepcionalmente concretizada, traduz as formações discursivas participando da violência simbólica implementada por *catikista* e missionários.

Um dos episódios que me foi relatado por Nésio envolve igualmente o baptismo de uma criança. Na década de 60, após regressar de São Tomé e se tornar

um tocador activo, um *catikista* afirmou só consentir o baptismo de um sobrinho seu, caso Nésio queimasse o seu instrumento (*po gaita na lumi*, “pôr a gaita no lume”). A argumentação de Nésio junto dos missionários conferiu um novo rumo à sua prática de tocador:

Nésio:

*(...) Mas com a minha presença, uma outra vez - todos os padres já me conheciam a mim depois - eu dirigi-me a eles. Eu pus-lhes o problema: 'Eu toco a minha gaita, mas eu tenho o meu trabalho. Não tenho nada a ver com o pecado de alguém'. Havia aquele Manito Bera, que foi e explicou ao padre que eu, nós tocávamos lá em casa, que não era baile que púnhamos. Que todas as pessoas que iam lá, era um divertimento familiar que tínhamos, como a rádio que há agora. Então os padres mandaram-me chamar agora, foram experimentar como é que eu tocava dentro da igreja. Depois já ficou que qualquer organização que a igreja tinha, chamavam-me. Havia uma festa, Nhu São Jorge, eu era chamado, ia. Tocava lá para Nhu São Jorge. Música, todas as músicas de igreja, de roda, todas as músicas que os meninos de roda tocavam, meninos de cruzada. Levávamos os meninos de cruzada para os Picos, para todos os lugares, para ali, e a igreja não me proibiu mais. Mas quando foi às tantas que eu precisava da minha casa, com a preocupação do meu gado, dos meus animais que eu tinha, com o conflito também que costumava haver com os tocadores, que eram procurados para morrer, por isto por aquilo, então o meu pai disse-me que não gostava de alguém novo, com vento como eu, que era perigoso. 'Vento no coco, coco no chão', parei. Eu batalhei, encontrei um rapaz novo, governava-me todos os meus animais. Arranjei noiva. Até que casei, tomava conta da minha empresa, com o meu gado, com os meus animais e dei àquele rapaz gaita.'*⁷²

Nas exposições apresentadas aos párocos por Nésio e por um membro da sua comunidade estão codificados alguns dos principais tópicos de discussão entre tocadores, *catikista* e missionários no período. Às imputações de pecado e de danação atribuídas por *catikista* e missionários à partilha da cultura expressiva, Nésio, usando o quadro moral do catolicismo e da governação colonial, contrapõe que as práticas expressivas interpretadas por tocadores não deveriam ser associadas, de modo “essencial”, a um universo moral de pecado, de violência, de sexualidade desregulada e de “vadiagem”, implicando o abandono do trabalho camponês. Na retórica colonial internalizada por Nésio e devolvida aos párocos, interpretar *gaita* e *fero* em casa constituía um contexto de partilha de práticas expressivas com contornos diferentes daqueles da realização de bailes. Tratava-se de um “divertimento familiar” complementar à esfera do trabalho.

O desfecho do incidente dá conta das estratégias de missionários para transformarem as práticas expressivas da *gaita*, “cristianizarem” o instrumento e

⁷² Entrevista a Nésio (Enésio Moreno Moniz, n. Longuera, São Lourenço de Órgãos, 21 de Janeiro de 1937), Avenida Cidade Lisboa, Mercado Sucupira, Cidade da Praia, Santiago, 19 de Junho de 2003.

“converterem” os tocadores. Ao ser mobilizado no âmbito de uma das organizações de *catikista* para interpretar repertório definido pelos missionários, participar nas cerimónias de culto oficial dos santos católicos e nas actividades de evangelização, Nésio diz ter-se liberto das proibições de *catikista* e missionários. Embora considere a sua integração nas organizações de “catequese” ou de “acção católica” uma situação excepcional, a prática ter-se-á verificado com tocadores de *gaita* em outros pontos da ilha como uma tentativa dos missionários inflectirem a *performance* da *gaita* e *fero* e transmitirem as suas mensagens de evangelização e visões da sociedade camponesa santiaguense, alcançando de modo mais efectivo um maior número de pessoas em cada comunidade.

Na sua história de vida, o episódio antecede o abandono da prática do instrumento. Nesse momento, os projectos de se casar, de constituir uma unidade doméstica e basear a sua sobrevivência económica na criação de gado e no cultivo de terra, são vistos como incompatíveis com o tempo de lazer e de consumo dos bailes, perturbado pelas ameaças de morte entre tocadores de má “fama” ou “reputação” – o “vento” contido na advertência do seu pai. Tomada a decisão, a *gaita* torna-se uma dádiva ou mercadoria (um dado que não é inteiramente claro no seu discurso) através da qual recompensa os serviços de um trabalhador rural ligado ao seu novo empreendimento económico.

A interpretação dos discursos e proscricções de missionários e de agentes da administração colonial por tocadores activos no período, bem como os argumentos contrapostos por tocadores e populações, parecem-me surgir sintetizados num depoimento de Kodé di Dona, um dos tocadores de *gaita* que, no período sucedendo à Independência Nacional, foi socialmente encarado como um ícone do *funaná* e da sua relação com a “luta anticolonial”.

Rui:

Quando a igreja proibia os bailes, o que é que eles diziam? Porque é que eles proibiam os bailes? Porque é que eles não queriam a *gaita* e o *fero*?

Kodé di Dona:

Eles não queriam porque muitos jovens não iam para a igreja... apreciavam só ir para os bailes. Não queriam ir para a igreja, mas isto não tem nada a ver! O toque não faz a ninguém nada! O toque não salva ninguém, o toque não condena ninguém! O que condena alguém é má criação e falta de respeito! O toque é alegria! Alguém que não está bem, não toca! Alguém que está satisfeito, que está bem, tem de tocar! Sim. É de instrução da terra. Se vais a um lugar e encontras alguém que está só no

*choro, não é bom! E queres sair de lá! Sim. Se estás bem, ouves uma coisa boa, sacodes. Mas se ouves choro! Nunca sabes a que horas é que chega a ti!*⁷³

O tocador selecciona como síntese do discurso missionário o enunciado de que nos bailes se jogava a “salvação” ou a “condenação” dos indivíduos. A passagem expõe, de um modo particularmente simplificado, o lugar da cultura expressiva no quotidiano das populações em Cabo Verde. A associação de práticas expressivas e das sociabilidades em seu redor ao “bem-estar” e à “alegria” exclui a experiência da violência que, no seu depoimento, é sugerida através das expressões “má criação” e “falta de respeito” enquanto alusões aos desacatos dos bailes. A sua argumentação define a música e dança como antídotos para o “choro” e para o contágio do luto e da morte, o que transmite o significado social da sua manutenção em períodos de crise e de fragmentação, como o das fomes da década de 40, durante a qual os bailes não foram suspensos pelas populações, como aludi ao comentar a experiência de Anton. Na língua crioula, “choro” (*tchoro*) é um sinónimo do verbo português “chorar”, mas igualmente de uma prática ritual fúnebre de choro “entoado”, uma exteriorização da dor pela perda de alguém próximo. Enquanto que para os missionários, através das práticas quotidianas, do domínio do corpo e da subjectividade, se decidia o destino celestial das pessoas, para Kodé, como para as populações em Santiago, tratava-se da manutenção e da reprodução da própria vida, de “sacudir” o infortúnio, de impedir a sua disseminação.

4.6. “No meu *finaçon* está a palavra de Deus”

Quando indagámos Nácia Gomi sobre a hipótese do *batuko* ter sido proibido no período colonial, a que período concreto as restrições se reportariam e que relações sociais e de poder poderiam ter envolvido, a *batukadera* e *kantadera* respondeu no seu modo complexo e narrativo de explanação, encadeando o estilo formal do *finaçon* no seu discurso falado [Exemplo do CD que acompanha a tese]. Enquanto mulher profundamente religiosa, que não se tornou “incrrente” e concedeu autoridade aos novos missionários e *catikista*, o seu registo destoa das narrativas de heroificação masculina de uma parte dos tocadores de *gaita* e *fero*. O seu depoimento coloca em evidência as contradições e tensões da agentividade em contextos coloniais e o campo

⁷³ Entrevista a Kodé di Dona (Gregório Vaz, n. Miné, São Nicolau Tolentino, São Domingos, 10 de Julho de 1940), São Martinho Grande, Ilha de Santiago, 10 de Maio de 2003.

de lutas políticas em que a consciência individual e social e, desse modo, a *performance* e produção da cultura expressiva, estavam envoltas:

Nácia:

Batuko foi proibido sim! Ouve lá: [com ênfase] a catequese, a doutrina cristã, entra em 42! Quando a doutrina cristã entrou, eu tinha o meu sobrinho (...) que era um catequista que era Luís Henrique da Cunha que lhe tinham dado aquele livro. Em 42. Então agora, ensinou-nos a doutrina cristã. Mas eu não te engano não. É coisa certa. Ele dizia-nos assim: “ouve lá, minha tia, ouve lá! Oh minha tia, tu és cantadera, mas olha aqui, cantiga assim assado”. Ele não disse “tu não [“dês com o torno”] agora!” Mas eu, meu filho, no dia em que uma menina dançasse o torno, teria de ser por cima de mim. A minha cintura não se revirou mais. Não se revirou nunca mais. As meninas pediam-me, eu dizia “não!”. Mas eu, eu sonhava que era ouvida em todos os sítios! Porquê? Eu caminhava, eu ia à Assomada - porque eu, toda a minha a satisfação era em Santa Catarina - e casamento, agora, estava ali mesmo. Há aquela pessoa que já me viu, já, chega e diz assim: “Nacia Gomi, acompanha-nos até ali! Olha que eu tenho familiares que se casaram hoje!” (...) Agora, eles davam-me o dinheiro naquele momento, eu ia e dava [com o torno]! (...) Davam-me o meu dinheiro, que já ia fazer a minha compra. Escutaste? Já baile, já, agora, proibido! Batuko, proibido! Mas de Nácia Gomi, agora, não foi proibido! Porque eu Nacia Gomi, eu o meu finaçon, no meio dele está a palavra de Deus. No meio dele está a doutrina! (...) A minha mãe dizia assim: “olha menina, tu és cantadera. Mas eu, a menina se estiver na sala de baile, não sai da sala de baile! Se está no terreiro, não sai do terreiro!” Não, eu Nacia eu não saía. Louvado seja, eu não saía. Eu, Nacia Gomi, digo assim: eu Nacia Gomi/ já caí no mar com um capote/ já fui ao fundo à procura de brasas/ já fui à Ribeira Vermelha/ o mar apanhou-me, voltou a atirar-me/ voltou a engolir-me, voltou a cuspir-me/ atirou-me para a Rocha do Pico de Antónia/ Para um lugar onde nem o milhafre se apercebeu/ Nem os cães cheiram o faro/ Eu no centro do mar a comer lama/ No meio do mar a comer peixe/ Na flor da água comi limos/ novos dão-me no peito/ Tal como o mar é fundo/ O mar é sagrado/ Céu é alto mas é Glória/ Mundo é largo mas é abençoado/ A fonte é uma/ o cálculo é dois/ A escuridão é muita/ As casas são bastantes⁷⁴.

O depoimento de Nácia é claro quanto à constelação moral fundamentando as proscricções do *batuko* e dos bailes de *gaita* e *fero* implementadas pela Congregação do Espírito Santo e *catikista* santiaguenses mobilizados na missão, que a *kantadera* e *batukadera* conheceu em 1942. Os usos do corpo e da palavra na *performance*, bem como as sociabilidades de terreiros de *batuko* e de bailes de *gaita* e *fero*, são os objectos de coerção e sanção moral.

Face às imputações de “pecado” de que passou a ser alvo a *performance* do *batuko*, Nácia justifica a continuidade da sua prática expressiva no período colonial à luz de dois argumentos que operam um compromisso moral entre a sua ligação ao *batuko* e a sua religiosidade: a participação em casamentos permitia-lhe sobreviver

⁷⁴ Entrevista a Nácia Gomi (Maria Inácia Gomes Correia, n. Principal, S. Miguel Arcanjo, 13 de Julho de 1925), Pedra Badejo, Ilha de Santiago, 22 de Junho de 2003.

materialmente, além de lhe garantir reconhecimento e capital social; os seus *finaçõs* continham “a palavra de Deus”, “mostravam o caminho do bem”, como refere numa outra passagem da conversa, tendo permanecido, desse modo, incólumes à repressão de missionários e *catikista*.

O conselho da sua mãe para que não se afastasse do espaço circunscrito de *performance* dá conta da imagem dos bailes como espaços de sexualidade desregulada, uma das principais construções de ordem moral que a Congregação procurou inculcar, de modo mais ou menos efectivo, consoante os casos, na população. Os missionários e catequistas da Congregação sancionaram moralmente práticas e sensibilidades culturais partilhadas. Contextos de sociabilidade e de festa polarizados pela cultura expressiva constituíam cenários socialmente significativos de suspensão ou fluidez de fronteiras permeando relações entre géneros, contrastando com a maior distância imposta pelos ritmos de trabalho do quotidiano – algo documentado por literatura da cultura expressiva transversal a contextos etnográficos. A aproximação entre jovens mediada pela dança e pelas sociabilidades de bailes e terreiros de *batuko* era socialmente codificada, regulada por hierarquias comunitárias assentes na idade e no parentesco, publicamente visível e sujeite a avaliação social, o que não a desvinculava do desenvolvimento de rituais e estratégias de sedução.

Como a partilha da cultura expressiva, também os protocolos de sedução e da sexualidade se traduzem em Cabo Verde através do termo polissémico de *brinka* (“brincar”), o que dá conta dos níveis de comunicação entre “brincar” e “passar bem” em sociabilidades organizadas em torno da música e dança e a própria experiência da sexualidade ou da iniciação sexual⁷⁵. A passagem do depoimento de Nácia alude, igualmente, à prática conhecida como *tra di kasa* (“tirar de casa”) - não exclusivamente associada a contextos festivos -, central em construções da masculinidade santiaguense, através da qual um homem, com o consentimento tácito de uma potencial parceira sexual, a raptava com o desconhecimento dos seus pais e a envolvia numa fuga cujo fim era uma relação conjugal comum, habitualmente em outra povoação, na residência do raptor ou da mãe deste (Monteiro Júnior 1974: 120).

⁷⁵ No contexto pós Independência, o músico Orlando Pantera explorou especialmente nas letras das suas canções a relação entre a experiência da cultura expressiva e aquela da sedução e da sexualidade – relação traduzida pelo termo “brincar”, como aprofundarei no sétimo capítulo. As canções *Sukundida* e, sobretudo, *Na Ri Na*, uma canção que Pantera adaptou da memória expressiva do interior de Santiago a um “*funaná* lento”, tendo recentemente adquirido popularidade através de uma versão interpretada pela cantora de ascendência cabo-verdiana vivendo em Portugal, Lura, inserem-se nesta linha semântica.

O rapto podia ser igualmente realizado por outro homem a pedido do pretendente (*Id.*) da relação.

O *finaçon* interpretado pela *kantadera* enquanto prova da cristandade da sua prática expressiva pode ser lido como um exemplo do desencontro entre os novos missionários e o catolicismo crioulo do interior de Santiago. Correndo o risco de apagar a riqueza simbólica do *finaçon* de Nácia, atribuindo-lhe uma uniformidade de sentido ou intencionalidade poética desajustadas - algo contrário à interpretação cultural aberta do *batuko* -, parece-me seguro avançar que o texto representa uma narrativa pessoal de revelação. Um itinerário de sofrimento, de privação e de solidão, traçado com recurso a elementos da ecologia de Santiago, é concluído com uma revelação da onnipresença de Deus.

4.7. A cultura expressiva enquanto política da sobrevivência

De 1941 ao fim da governação colonial, o projecto de “regeneração espiritual” da Congregação incidiu fortemente nas práticas e sociabilidades da cultura expressiva por constituírem domínios do prazer, do corpo e da sua performatividade. Missionários e *catikista* concebiam os movimentos corporais da *tchabeta* e de *da ku torno no batuko* como lascivos e ofensivos dos códigos de comportamento e da moral católica; e as práticas de *gaita* e *fero* como causadoras de violência e promotoras da licenciosidade sexual, uma vez que os seus contextos de sociabilidade aproximavam homens e mulheres, sob a mediação da música e dança. As práticas expressivas eram situadas pelas autoridades religiosas num conjunto mais alargado de relações e práticas no âmbito da organização da família e da sexualidade, que a Congregação procurava inflectir: a poligamia masculina, o amancebamento enquanto substituto do matrimónio religioso, e efeitos indesejados pelos missionários como a fertilidade enquanto fruto de relações passageiras, assim como o sustento de crianças sob o cuidado exclusivo de mulheres, a característica transversal da matrifocalidade da sociedade cabo-verdiana.

Concebidas como projecções da sexualidade, as práticas expressivas de Santiago e as suas sociabilidades tornaram-se num campo de actuação política e de regulação da conduta das populações. O início da actuação da Congregação participou da implementação de uma nova racionalidade política em Santiago

que, a par do projecto de “regeneração espiritual” desenvolvido pelos missionários, incluía um conjunto de tecnologias governamentais como a produção de censos, medidas de saúde pública como a pulverização de casas e a recolha de amostras de sangue, acompanhadas de relatórios técnicos e, através dos trabalhos de Ilídio Amaral (1964) e de Júlio Monteiro (1974), de estudos nas disciplinas das ciências sociais.

A disseminação dos valores da Congregação através de uma rede de catequistas e de “associados” da missão, com o suporte da administração da colónia e do seu corpo policial, e com a participação de uma parte substancial da população, acentuou formas de vigilância no quotidiano incidindo na conduta dos sujeitos, cuja configuração se aproxima às modernas formas de poder descritas por Michel Foucault, particularmente à ideia de “biopoder” (Foucault 1994/ 1976): uma forma de poder que, a partir do início do período clássico, passa a exercer-se sobre a vida e assume a tarefa de a “gerir” (Foucault 1994/ 1976: 141), quer através de um conjunto de disciplinas que assumem o “corpo humano” enquanto objecto a ser manipulado e controlado (no sentido do aumento das suas aptidões, utilidade, docilidade e produtividade), quer através de “intervenções e controlos reguladores” que se exercem sobre o corpo enquanto suporte dos processos biológicos (natalidade, mortalidade, longevidade, saúde): “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem dois pólos em torno dos quais se desenrolou a organização do poder sobre a vida” (*Ibid.*: 142). O agressivo projecto de “regeneração espiritual” da congregação articulava-se com os interesses do estado metropolitano e da administração colonial na sua manutenção da ordem e na produção de “corpos dóceis” (Foucault 2002/ 1975) que constituíam uma reserva de mão de obra para o trabalho contratado em São Tomé e Príncipe (ao longo de todo o período colonial do século XX), para o trabalho operário na metrópole e, no caso exclusivo dos homens, para a participação na Guerra Colonial do lado do exército português (ambos desde finais da década de 60).

Dada a resistência das populações aos valores e práticas da Congregação, a sua actuação exerceu-se num modo “teatral”, coercivo e “negativo” com o apoio da administração e do seu corpo policial, que despoletou uma violência aberta, prática e simbólica, dirigida às populações⁷⁶. Ao procurar proscrever e regular a música, dança

⁷⁶ Assinalo aqui, seguindo a análise desenvolvida por Jean e John Comaroff (2006) relativamente ao contexto pós-colonial Sul Africano, uma sobreposição de “diferentes racionalidades políticas” a partir

e as suas sociabilidades, a Congregação interferia sobre os principais domínios de prazer socialmente partilhado, de soberania cultural, de autonomia e de intimidade das populações. Deste modo, as proscricções da Congregação suscitaram um conjunto de respostas, desde a actuação “infrapolítica” dissimulada – como as estratégias quotidianas reveladas através do depoimento de Etelvino Preta ou a postura aberta de desafio acentuada por Anton Barreto e outros tocadores com quem dialoguei – a negociações com os párocos usando das regras dos seus próprios discursos – como as retóricas usadas por Nésio Moniz e Nácia Gomi.

As estratégias, retóricas e práticas adoptadas por *batukadera* e tocadores acompanharam invariavelmente a continuidade da prática expressiva. As tensões geradas pela congregação acentuaram o significado social de *batuko* e *funaná* para as populações enquanto os seus principais instrumentos de construção de emoções, historicidades, experiência social no quotidiano e conhecimento cultural partilhados. Como procurei acentuar relativamente aos projectos de migração para São Tomé e a sua relação com uma economia cultural da cultura expressiva, nomeadamente com a circulação e consumo de instrumento musicais, a música e a dança constituíram práticas centrais na sobrevivência intelectual e emocional das populações, a par da sua manutenção biológica. As lutas do período colonial tardio acentuaram deste modo a relação indissociável entre comportamento expressivo e as identidades culturais e individuais.

Do mesmo modo, os dois eventos, as lutas com as autoridades administrativas e religiosas e a diáspora do “sul”, acentuaram alguns dos principais tropos da auto-representação *badiu* e santiaguense, nomeadamente a sua obstinação e sobrevivência em meios ecológicos, sociais e políticos adversos, e a sua autonomia e resistência face aos poderes dominantes, uma concepção cultural tão válida para o período colonial quanto para o do presente pós-colonial. No caso das práticas que predominaram na minha experiência de terreno e na minha reflexão, as de *gaita*, *fero* e voz resumidas no termo *funaná*, estas lutas e os tropos que geraram sedimentaram-se particularmente nas construções da masculinidade cabo-verdiana santiaguense dos tocadores.

Num dos últimos dias da minha estadia em Santiago procurei, com Dju, um tocador do bairro de Tira-Chapéu, Lelo, também conhecido por Lelo *Xibioti*, o título de um *funaná* de sua autoria de grande popularidade, gravado com o grupo Som di Terra (2003) e difundido através dos mercados, Hiaces e rádios da capital. Os

das premissas de Foucault: a coexistência de um poder exercido no modo coercivo e “negativo”, e da política enquanto regulação da conduta dos sujeitos, em que o poder autoriza e é “afirmativo”.

“toques” do grupo em cafés da Praia e da Cidade Velha, caracterizados pela informalidade, pela rotação de músicos, pelo diálogo entre *performers* (tocador de *gaita*, guitarrista, baixista, dançarinas, cantoras e tocadoras de *fero*) e a assistência, pela ténue fronteira entre os primeiros e os últimos, proporcionaram algumas das mais vibrantes actuações de *gaita* e *fero* a que pude assistir durante o trabalho de terreno. Natural da zona de Pico São Salvador do Mundo (concelho de Assomada Santa Catarina), onde viveu a sua infância e juventude, Lelo migrou para a Praia dois anos após a data da Independência Nacional, tornando-se pedreiro e, já na década de 90, um activo tocador - um percurso social e uma conjugação de ocupações frequentes no universo em estudo, quase sempre permeados por experiências mais ou menos duradouras de emigração, o que não constitui o caso de Lelo, que me disse nunca ter reunido condições financeiras para “embarcar”. Ao descrever-nos a sua aprendizagem da *gaita* com o tocador e *kompodor* de *gaita* Alfredo Freire, e a participação, desde criança, em bailes e festas no interior, Lelo realçou que as casas onde se realizassem bailes de *gaita* e *fero* eram socialmente olhadas como estando “no caminho do diabo” (“*kasa na caminhu di xuxu*”)⁷⁷. Recupero a expressão para o título do capítulo e como um ponto de partida para sintetizar o estatuto de tocadores e da cultura expressiva em Santiago durante o período colonial em abordagem.

Ao concretizá-la, Lelo aludiu à marginalização a que tocadores e as suas práticas culturais eram votados por missionários, catequistas e populações convertidas ao seu discurso (*kes guentis religioso*, “aquelas gentes religiosas”). O argumento de Lelo, igualmente transparente nos depoimentos que apresentei, deve ser complementado com dados apontando para outras formas de exclusão e de alterização, que durante o trabalho de terreno emergiram acima de tudo em conversas informais. Ao classificarem a *gaita* e *fero* como práticas culturais “desprezadas” (*dispresadu*) no período colonial, vários tocadores apoiaram-se na sua experiência biográfica para traduzir, além das práticas e discursos das “gentes religiosas”, os sentimentos da elite colonial administrativa portuguesa que os havia gerado e reforçava, e os da elite cultural e económica cabo-verdiana.

Lelo levantou uma nova pista em torno das proscricções e discursos de missionários, a da associação do *fero* na imaginação judaico-cristã a um instrumento de Satanás, uma premissa que eu e Dju voltámos a escutar na etnografia prosseguida

⁷⁷ Entrevista a Lelo (Alberto Barros Freire, n. Pico São Salvador do Mundo, Santa Catarina, Ilha de Santiago, 11 de Julho de 1957), Tira-Chapéu, cidade da Praia, 12 de Dezembro de 2003.

na AML. O tocador prosseguiu, infirmando as crenças populares formadas e colocadas a circular por *catikista* e missionários. Frequentemente, durante a noite, ouvia “o ronco da *gaita e fero*” na sua povoação do interior. Levantava-se e saía de casa para localizar a proveniência dos sons, mas não encontrava tocadores.

Mais tarde, ao comentarmos os dados que emergiram da entrevista, Dju desvalorizou as declarações de Lelo, atribuindo-as às suas crenças pessoais e, eventualmente, a um universo de superstição pouco expressivo em Santiago no presente, que reproduzia a associação colonial da *gaita* e do *fero* à presença diabólica. Tratava-se da mesma crença que motivava algumas pessoas a vislumbrarem as formas do diabo em plantas agitadas pelo vento. Dju contrapôs a sua imaginação histórica e antropológica para traduzir o discurso de missionários. Na sua óptica de tocador e de filho de um tocador, as práticas e discursos de missionários em torno de bailes e da figura do tocador prendiam-se com os contextos de *performance*, com os estilos de vida de tocadores e participantes, e com os próprios traços sónicos da *gaita*, *fero* e *funaná*. “O *funaná* é uma música eufórica, de festa, de excessos”, referiu-me na conversa. Participar em bailes podia implicar “estar fora de casa durante toda uma semana, a tocar, a beber e a comer, longe do trabalho, longe da família”. Por isso se dizia que aqueles que participavam nos bailes se afastavam do “caminho de Deus” e percorriam “o caminho do diabo”, e que a música de *gaita e fero* era uma “música de Satanás”. Porque afastava os homens da esfera do parentesco e de uma existência recatada, dedicada ao trabalho, cujos tempos de reprodução e pontos de (re)equilíbrio deveriam ser exclusivamente ocupados pela participação em actividades religiosas. No seu olhar para as sociabilidades do *funaná*, Dju sublinhou o consumo desenfreado de álcool (*bibida*) e as “brigas” (*briga*) entre homens enciumados que desejavam as mesmas mulheres, homens dispostos a morrer em lutas de punho, faca ou outros instrumentos do trabalho agrícola. Um encontrão, um pé pisado na sala de baile eram pretextos para que “a guerra saísse”. Dju aproximou esta visão do *funaná* a construções de masculinidade *badiu* radicadas na sua história pessoal.

No enquadramento teórico e, de certo modo, no capítulo anterior, enfatizei a validade de uma noção móvel de discurso, saliente nas construções de raça que configuraram historicamente a identidade *badiu*. Uma concepção de discurso que compreenda a possibilidade da sua apropriação criativa, do seu reposicionamento e da sua reinscrição, por vezes subvertendo eixos dominantes de poder, permite dar conta da transformação, por populações santiaguenses, de enunciados coloniais de

racialização da violência em atributos identitários concebidos como signos positivos de diferença. Nas construções de identidade *badiu*, a violência compõe um bloco semântico e simbólico associado à bravura, à obstinação e à sobrevivência num contexto de exclusão social e política, e num meio de escassez material.

A projecção, por parte de agentes da política colonial e de missionários, da população *badiu* enquanto violenta e não civilizada, constituiu um dos enunciados de um discurso que autorizou a proscrição das suas práticas expressivas e sociabilidades durante o período colonial. A racialização da violência, nomeadamente a sua cristalização em torno do homem santiaguense, assumiu diferentes legados que chegam ao presente. A disputa física é transversal à experiência da masculinidade em eventos da cultura expressiva nos vários contextos insulares e da diáspora. A relação entre a violência e a cultura expressiva é objecto de constelações discursivas em todos estes contextos. Contudo, nos discursos do quotidiano, a violência é concebida como um traço essencial e exclusivo da população santiaguense e das suas expressividades. Esta representação é especialmente aguçada nas imaginações estabelecidas em torno da *gaita*, *fero* e do ritmo “quente” do *funaná*, quer formuladas a partir do exterior, quer discursadas e agenciadas por homens santiaguenses, nomeadamente tocadores. Se a partir de outros posicionamentos de identidade insular, a violência e a impetuosidade são concebidas como signos de “ignorância”, ausência de “civilização” e de “educação”, para rapazes e homens santiaguenses é entendida e experimentada enquanto um traço central de identidade *badiu*, construída em torno da experiência de vida no interior de Santiago, das migrações para os bairros da Praia, da reprodução da memória social e de formas de historicidade informalmente transmitidas no quotidiano, reportando-se ao período colonial. Traços de comportamento, projectados a partir do exterior enquanto eixos de racialização, como o carácter brusco e rude da oralidade e da gestualidade corporais *badiu*, o ruído de diálogos e sociabilidades, o uso da faca ou o consumo desmesurado de *grog* constituem elementos fundamentais da representação social masculina santiaguense. A experiência colonial forneceu, deste modo, os moldes conceptuais e o campo discursivo a partir dos quais se formaram noções de pessoa, da cultura expressiva e dos tocadores, como procurarei explorar no sétimo capítulo.

Os confrontos no quotidiano em torno da prática cultural e expressiva emergindo a partir da década de 40 podem ser aproximados ao que Foucault, na sua caracterização das “resistências” e “lutas anti-autoridade”, chamou de “lutas

imediatas” (Foucault 1982: 780): “resistências” na economia das relações de poder que se dirigem às instâncias de poder “mais próximas”, ao “inimigo imediato” (*Id.*) (no caso de populações envolvidas na *performance* da cultura expressiva em Santiago, aos párocos, à administração colonial, à polícia e às populações reproduzindo os seus discursos hegemónicos), não configurando de modo directo projectos de emancipação relativamente à legitimidade do império ou da governação colonial. Em contrapartida, a sua existência, entre outras tensões da realidade colonial de Cabo Verde de outros territórios do império, gerou a partir da década de 50 uma consciência política diferentemente aguçada e emancipadora, como procuro expor de seguida.

5. Amílcar Cabral e a “Independência Nacional como um Acto de Cultura”: um estado-nação imaginado através da música

5.1. Introdução

No período do pós-guerra, a crescente contestação da realidade do colonialismo, o ocaso dos impérios coloniais europeus como política e economicamente estruturados a partir de finais do século XIX e a consequente formação de estados-nação em todo o globo, sobretudo no continente africano, estimularam novos posicionamentos políticos e de identidade relativamente aos territórios coloniais portugueses. Intelectuais, estudantes e funcionários do aparelho administrativo colonial, oriundos de classes sociais intermédias, posicionadas entre a elite política e económica branca e a generalidade da população dos vários territórios coloniais portugueses, aprofundaram um questionamento da governação colonial e do regime do Estado Novo. Sintonizados com ideias anticoloniais e com valores marxistas de circulação internacional que conheceram maioritariamente através da sua formação intelectual e experiência de vida enquanto estudantes na metrópole, geraram, gradualmente, o projecto de alcançar a soberania política para os seus territórios de origem.

Estas novas formas de activismo político conduziram à formação de movimentos nacionalistas, também designados pelos seus actores enquanto “movimentos de libertação nacional”, cujo “momento de partida” (Chatterjee 1986), no caso de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, radicou na fundação do PAI (Partido Africano da Independência; Bissau, 1956), renomeado, de acordo com uma redefinição de princípios de acção política, de PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e de Cabo Verde; Dakar, 1960), ambos assentando no pensamento e liderança política do intelectual e activista Amílcar Cabral (Amílcar Lopes Cabral, n. Bafatá, Guiné, 12 de Setembro de 1924; m. Conakry, Guiné Conakry, 20 Janeiro de 1973).

Nascido em Bafatá, no então território da Guiné Portuguesa e actualmente da Guiné-Bissau, Amílcar Cabral era filho de migrantes cabo-verdianos. Aos oito anos acompanhou o pai no seu retorno à Ilha de Santiago. Recebeu a instrução primária na Cidade da Praia e concluiu os estudos secundários no Mindelo, Ilha de São Vicente, onde se familiarizou com o meio intelectual, nomeadamente com os escritores e as

formações de identidade cultural traduzidas através da produção de *Claridade*. Mudou-se para Lisboa (1945) enquanto bolseiro para estudar no Curso de Engenheiro Agrónomo do Instituto Superior de Agronomia. Os anos na metrópole foram cruciais para a formação da sua sensibilidade intelectual, apoiada na leitura das obras de pensadores negros como C.L.R. James e W.E. DuBois (Lobban Jr. 1995: 88) ou daqueles participando das publicações de língua francesa *Présence Africaine* e *Negritude* (Chabal 1983: 42-46); na leitura dos ensaios de Marx e de Lenine; no diálogo com estudantes dos vários territórios abrangidos pelo império colonial português; e no contacto com os opositores do Estado Novo, maioritariamente ligados ao Partido Comunista Português e ao Movimento de Unidade Democrática (MUD, MUD Juvenil). Através das movimentações culturais e políticas em torno da Casa dos Estudantes do Império, da Casa de África e do Centro de Estudos Africanos (Chabal 1983, Silva 2008), veio a conhecer alguns dos activistas africanos que, como ele, lideraram os movimentos nacionalistas conduzindo à Guerra Colonial (1961-1974) e à Independência Nacional desses territórios, como Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Francisco José Tenreiro, Marcelino dos Santos, Noémia de Sousa ou Vasco Cabral, entre outros (Chabal *Ibid.*: 45).

Após a conclusão do curso (1952), incluindo um estágio e relatório final sujeito ao tema da erosão do solo na região de Cuba, Alentejo, foi contratado pelo Ministério do Ultramar enquanto adjunto dos Serviços Agrícolas e Florestais da Guiné. O Governo da Província encarregou-o de desenvolver um recenseamento agrícola, o que lhe forneceu um conhecimento aprofundado do território e das populações. Suspeito de envolvimento em reuniões subversivas, a sua actividade profissional naquele território foi suspensa, regressando à metrópole para, pouco depois, iniciar funções ligadas ao reconhecimento de solos e aptidões agrícolas em Angola, a convite de empresas privadas. Numa curta passagem por Bissau, forma o PAI (1956), que é renomeado de PAIGC (1960) na sequência de uma reunião decisiva realizada em Bissau (1959) em que o movimento abandona o projecto de uma transição pacífica para a independência, que colocava em risco de prisão, deportação e morte os seus militantes (Lobban Jr. 1995: 90), e assume a necessidade de travar “luta armada”, nas florestas da Guiné e através da mobilização da população camponesa guineense. A reunião consolidou o projecto de lutar pela Independência Nacional da Guiné e de Cabo Verde (o princípio de “unidade Guiné/ Cabo Verde”). O centro de comando sediar-se-ia na Guiné Conakry. No período, as movimentações

nacionalistas que a PIDE-DGS procurava anular, interligavam através de redes clandestinas, activistas movendo-se entre os territórios da Guiné, Cabo Verde, as nações vizinhas recentemente independentes do Senegal e da Guiné Conakry, bem como os principais centros da diáspora cabo-verdiana na Europa (Portugal, França e Países Baixos). Encontros políticos no continente africano (II Conferência Pan-Africana, Tunes, 1960; Conferência de Quadros das Organizações Nacionalistas, Dakar, 1960, entre outras) estreitavam as relações entre os movimentos nacionalistas opostos ao colonialismo português, formalizadas através de organizações como o Movimento Anticolonialista (MAC), a Frente Revolucionária para a Independência Nacional de Colónias Portuguesas (FRAIN) e a Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas (CONCP). O acompanhamento de chefes de estado e representantes políticos das nações africanas, sublinhou, igualmente, a orientação política “pan-africanista” do período.

Nos finais da década de 50 Amílcar Cabral iniciou a denúncia da realidade social e política dos territórios coloniais portugueses nos cenários da política internacional. As suas exposições perante a ONU, parlamentos nacionais e Chefes de Estado, ou no contacto com organizações políticas e partidárias, meios de comunicação social e universidades foram decisivas para a visibilidade internacional dos apelos nacionalistas, para o reconhecimento do PAIGC como representante das populações da Guiné e Cabo Verde e para a formação de um consenso favorável em torno do perfil político e intelectual de Cabral, acentuando a frágil posição de Portugal no contexto das relações e das organizações internacionais. As suas intervenções junto da ONU foram particularmente significativas. Advogando a Carta das Nações Unidas que reconhecia o direito de todos os povos à autodeterminação, e a sua Resolução sobre a Descolonização (1960) que conferia poderes legais à organização para actuar junto de potências europeias reproduzindo a dominação colonial, enquadrada como um crime contra a humanidade, A. Cabral reclamou a necessidade da Independência dos territórios coloniais portugueses, procurando lançar uma plataforma de negociação com o estado português.

Perante a permanente recusa de negociação por parte do governo português, o PAIGC iniciou a luta armada com um ataque à guarnição militar portuguesa de Tite, no Sul da Guiné, em 1963, aproximadamente dois anos após o deflagrar dos conflitos armados em Angola que marcaram o início da Guerra Colonial (1961). O envolvimento do PAIGC com o conflito armado assentou no suporte financeiro,

diplomático, militar e logístico de nações como Marrocos, Cuba, Argélia, U.R.S.S., República Popular da China e Guiné Conakry, além do apoio humanitário de nações como a Suécia, Noruega, Dinamarca e Finlândia e de organizações civis não estatais no Centro e Norte da Europa. Como acentuou o historiador Richard Lobban Jr. (1995: 88), e apesar da preocupação de Cabral no não-alinhamento político internacional, a formação dos dois blocos políticos actuando a uma escala global após a Segunda Guerra Mundial, no período conhecido como “guerra fria”, foi decisivo para que os movimentos nacionalistas travassem lutas armadas e para que o fim do colonialismo português se concretizasse. Cabral não viveu tempo suficiente para assistir à formação dos estados-nação que projectou. Em Janeiro de 1973 foi assassinado à porta da sua residência em Conakry por um militante guineense do PAIGC. Como motivação do crime é apontada a contestação à liderança cabo-verdiana do partido, instigada ou pela polícia política portuguesa, ou pelo presidente da Guiné Conakry, Sekou Touré.

A luta da independência de Cabo Verde e da Guiné-Bissau estruturou-se em torno do discurso crítico de Cabral, mobilizado na sua prática política enquanto líder do PAIGC e organizado através da sua obra ensaística, frequentemente destinada a ser apresentada nos contextos diplomáticos internacionais da luta pelo reconhecimento do direito à soberania política dos dois territórios. Sendo objecto do interesse de estudiosos em vários domínios disciplinares, a sua obra tem sido contemporaneamente avaliada como uma das propostas aprofundando, no século XX, a crítica ao discurso colonial⁷⁸. A sua crítica da política e do discurso colonial é indissociável de uma concepção pessoal de cultura, fundamental para compreender as transformações atravessadas pela produção da música de Cabo Verde após a Independência Nacional, sob os regimes de partido único e políticas culturais do PAIGC (1975-1980) e PAICV (1981-1991).

No presente capítulo procuro focar o modo como as suas concepções de cultura e de prática cultural foram interpretadas, nos anos da luta pela libertação e naqueles de instituição da soberania política (1974-1975), pela política cultural do PAIGC e por jovens músicos em Cabo Verde e na diáspora. Interessa-me, especialmente, acompanhar o modo como músicos maioritariamente oriundos da classe média cosmopolita vivendo no contexto urbano da capital Praia, impregnados pelo ambiente social e político do período e activamente mobilizados pela política cultural do regime do PAIGC, substituíram a prática de géneros e estilos

⁷⁸ Cf. Chabal 1983, Sahlins 1993, Omi e Winant 1994, Williams e Chrisman 1994, Amuta 1995, Loomba 1998 e Scott 1999.

internacionais pela criação, em exclusivo, de novos estilos musicais baseados nos géneros de divulgação nacional da *morna* e da *coladera* de modo a materializar e disseminar uma narrativa de nação subjacente ao novo projecto de soberania política. O capítulo pretende revelar como, em continuidade com o significado social e histórico da música para os cabo-verdianos nas ilhas e na diáspora, as premissas contidas na obra de Cabral, assim como a sua interpretação pela classe política emergente e por jovens músicos urbanos, situaram a música de Cabo Verde no centro do projecto de construção da nação.

5.2. “A Independência Nacional como um acto de cultura”

A concepção de cultura veiculada nos textos de Amílcar Cabral predica-se, à semelhança de todas as dimensões da sua teoria política, numa análise da realidade colonial, nomeadamente a do império colonial português. Em *O papel da cultura na luta pela independência* (1972) identifica de modo precursor a estreita relação entre os regimes de poder e o conhecimento colonial, relação traduzida na emergência e intensificação dos estudos de disciplinas como a antropologia e a sociologia, e na construção de um aparato conceptual formado pelas noções de “raça, casta, tribo, etnia, nação, cultura, identidade, dignidade” (Cabral 2008/ 1972: 208-209): “A prática do domínio imperialista - a sua afirmação ou a sua negação – exigiu (e exige ainda) o conhecimento mais ou menos correcto do *objecto dominado* e da realidade histórica (económica, social e cultural) no qual ela se move, conhecimento esse que se exprime necessariamente em termos de comparação com o *sujeito dominador* e com a sua própria realidade histórica” (*Ibid.*: 208). O texto é contemporâneo de alguns dos contributos considerados como pioneiros na história da antropologia sobre o envolvimento de antropólogos em projectos de dominação colonial (cf. Asad 1973), antecipando-se ao movimento auto-reflexivo e crítico da antropologia cultural das últimas décadas e às principais direcções tomadas pelos estudos coloniais contemporâneos, assentes na relação poder/ conhecimento.

Na sua observação da realidade colonial sobressaem as relações e tensões entre três grupos sociais, aproximados às classes sociais que pontuam as análises marxistas das sociedades industriais e da “luta de classes”: o colonizador, representado nos territórios coloniais por uma “minoridade estrangeira” que constitui “a classe dominante”, detentora e beneficiária dos meios de produção; uma “elite

colonial autóctone” ou classe “pequeno-burguesa” produzida pelo processo de colonização e “indispensável ao sistema de exploração colonial”, que no período da luta de libertação era composta por funcionários do estado colonial, empregados no comércio, “membros de profissões liberais” e alguns “proprietários urbanos e agrícolas” (Cabral 2008/ 1972: 213-214); e as “massas populares” trabalhadoras dos meios rurais e urbanos, uma subclasse explorada nas relações coloniais de produção, cujas práticas culturais eram “desprezadas” e “humilhadas”, quer pelo colonizador, quer pela classe intermédia, oficial e subjectivamente pensada enquanto “aculturada” ou “assimilada”, buscando uma identificação com os valores, comportamentos e estilos de vida da minoria estrangeira dominante.

Impedida pelo colonizador de se aculturar (i.e., adquirir educação formal) para que persistisse o principal recurso de mão de obra em trabalhos forçados e o alvo de exploração da economia colonial, a classe trabalhadora encontrava na sua cultura um reduto de resistência e de preservação da sua identidade (*Ibid.*: 212). Enquanto produtora e detentora de uma cultura autónoma à dominação colonial, esta classe e as suas práticas culturais deveriam constituir a base da luta pela “libertação nacional”, concebida por Cabral como um “acto cultural” de “reconquista da história” dos próprios povos colonizados: “Compreende-se assim que, sendo o domínio imperialista a negação do processo histórico da sociedade dominada, é necessariamente a negação do seu processo cultural. Também – e porque uma sociedade que se liberta verdadeiramente do jugo estrangeiro, retoma os caminhos ascendentes da sua própria cultura – a luta de libertação é, antes de mais, um *acto de cultura*” (*Ibid.*: 228).

A sua abordagem da cultura sintoniza-se com algumas das ideias chave da antropologia do período. Transporta igualmente uma forte marca da abordagem materialista marxista, transversal a domínios disciplinares, ao vislumbrar o cultural como resultado da posição ocupada face às relações de produção ou, na sua linguagem, traduzindo “o nível das forças produtivas” (Cabral 2008/ 1966). O olhar marxista transparece igualmente quando posiciona as culturas de grupos numa narrativa teleológica organizada por estágios ou esquemas unilineares de “desenvolvimento” que, idealmente, aportariam à formação do estado nação caracterizando a modernidade. Cabral entendia a cultura como “uma síntese dinâmica, ao nível da consciência do indivíduo ou da colectividade, da realidade histórica, material e espiritual, duma sociedade ou dum grupo humano, das relações existentes

entre o homem e a natureza, como entre os homens e as categorias sociais” (*Ibid.*: 227). Diferenciava cultura de “manifestações culturais”, considerando estas “as diferentes formas pelas quais esta síntese se exprime, individual ou colectivamente, em cada etapa da evolução da sociedade ou do grupo humano em questão” (*Ibid.*: 228), distinção que, na teoria antropológica contemporânea, poderia traduzir a diferença entre “cultura” num sentido alargado e “cultura expressiva”, “práticas expressivas” ou genericamente “práticas culturais”.

Para que a luta pela “libertação nacional” enquanto “acto de cultura” se concretizasse, Cabral considerava necessário o que apelidou de “retorno às fontes”, um processo que possivelmente identificaria como um traço parcialmente inscrito no seu trajecto pessoal e nos dos intelectuais e activistas com quem conduzia a liderança do movimento anticolonial: a “procura de uma identidade” por parte da elite colonial autóctone, frequentemente a viver nas metrópoles coloniais enquanto “diáspora”, processo que se traduzia no envolvimento e identificação com as “aspirações” das populações subalternas das sociedades colonizadas. Cabral considerava esse movimento como a expressão inevitável de um “complexo de frustração”, de um “sentimento de amargura” e de “marginalidade” experimentados pelo grupo social intermédio ao ser impossibilitado de franquear as hierarquias coloniais e integrar, de acordo com as aspirações dotadas pela sua formação cultural, a classe colonial dominante. O “retorno às fontes” não implicava um “retorno à tradição”, mas uma “negação, pela pequena burguesia indígena, da pretensa supremacia da cultura da potência dominante, sobre a do povo dominado, com o qual tem necessidade de se identificar para resolver o conflito socio-cultural em que se debate, procurando, uma identidade” (*Ibid.*: 216). Esta ideia tornou-se especialmente relevante para militantes e músicos santiaguenses no período voltando a Independência Nacional, conforme exporei no capítulo seguinte.

A mobilização das classes trabalhadoras e da elite colonial em torno do projecto da “libertação nacional” sob a orientação do partido, implicava um novo “desenvolvimento” da cultura ajustado aos valores “modernistas cosmopolitas” (Turino 2000) que recortavam o mundo através das fronteiras dos modernos estados nação. Nessa direcção, preconizava uma “crítica científica” da cultura que permitisse localizar, simultaneamente, “as contradições” e as “fraquezas” da cultura africana – comportamentos e crenças que concebia como “regressivos” e incompatíveis com o carácter “racional” e “nacional” da luta pela libertação, como os associados às crenças

religiosas e práticas rituais – e integrar os “aspectos da cultura” dos colonizadores que considerava como positivos, nomeadamente os que formavam a sua “cultura humana e científica”. O resultado seria uma “nova” “cultura nacional”: “A nossa resistência consiste no seguinte: enquanto liquidamos a cultura colonial e os aspectos negativos da nossa própria cultura no nosso espírito, no nosso meio, temos que criar uma cultura nova, baseada nas nossas tradições também, mas respeitando tudo quanto o mundo tem hoje de conquista para servir o homem” (Cabral 1974: 189-190).

A sua comunicação sobre a “Resistência cultural”, originalmente apresentada em crioulo no Seminário de Quadros (1969) e mais tarde traduzida para português e editada sob o título de “Análise de tipos de resistência” (1974), debruça-se especialmente sobre o papel que conferia à música e dança na produção desta “cultura nova”. Se a música e dança enquanto práticas culturais poderiam ser concebidas como um reflexo da vida económica, das relações com a natureza e das crenças religiosas (Cabral 1974: 190-191), a luta pela “libertação nacional” acompanhada da crítica da cultura proposta por Cabral, implicaria a criação de práticas expressivas novas, algo que a luta armada havia já despoletado: “Mas devemos, na base do amor pela nossa terra e pelo nosso povo, na base do amor pelo nosso partido, desenvolver as nossas danças, as nossas cantigas, as nossas músicas, fazer teatros, acrobacias mesmo, imitações de outra gente, etc.... Por exemplo, quando imitamos os colonos, o senhor fulano de tal, etc., isso é muito importante. Devemos desenvolver tudo isso, ao serviço da nossa luta, ao serviço da nossa causa de hoje, com um conteúdo, quer dizer, com factos e palavras novas. Esse é o grande valor, por exemplo das cantigas que os balantas, os beafadas, os mandingas e outros, o crioulo, o mancanha, o papel, etc., ou das mornas e coladeiras que já se fizeram na base da nossa luta, levantando alto o nosso Partido, o nome dos nossos combatentes corajosos, cantando as nossas armas, batalhas, ataques contra os aviões tucas, etc., mostrando o caminho longo do nosso povo nesta guerra. Essa é que é a nossa cultura, isso é que devemos desenvolver hoje em dia” (Cabral 1974/ 1969: 197-198).

Julgo que Cabral se referia quer às práticas musicais desenvolvidas por militares e, de um modo global, militantes nas florestas da Guiné durante a luta armada (que durante o trabalho de terreno ouvi serem genericamente designadas enquanto “canções revolucionárias”), quer à integração da música numa política cultural nacionalista que se havia iniciado em Roterdão, um dos principais centros da luta nacionalista na Europa. Nesse contexto a gravação sonora, reproduzível e passível

de viajar, tornou-se um importante meio de difusão dos apelos políticos e de identidade dos nacionalistas e uma prova de que a “libertação” era concebida como um “acto de cultura”.

5.3. Músicos, “marítimos”, estudantes e activistas: nacionalismo e gravação sonora em Roterdão, Holanda

A relação dos militantes do PAIGC com a produção musical iniciou-se no período de luta anticolonial. A gravação sonora enquanto meio de disseminação dos ideais nacionalistas foi crucial na articulação entre o cultural e o político preconizada na obra de Amílcar Cabral e na prática política da organização. Roterdão - uma cidade que se configurou no período do pós-guerra como centro da diáspora cabo-verdiana através do emprego de trabalhadores marítimos nas embarcações de passagem pelo arquipélago, por vezes só possibilitada através do embarque clandestino - tornou-se nos anos de intensificação das movimentações nacionalistas, um destino frequente para militantes clandestinos que sentiam a ameaça da polícia política portuguesa e chegavam àquele centro portuário através de Dakar, Paris ou, menos frequente, de Lisboa. Migrantes trabalhando nas cargas e descargas do porto de Roterdão ou em embarcações (ambos os perfis designados pela palavra portuguesa e crioula de “marítimo”), assim como militantes políticos e estudantes exilados, todos com ligações à prática musical, constituíram a cidade como um centro significativo de gravação e edição de música de Cabo Verde, alternativa àquela produzida na metrópole desde finais da década de 40 e incentivada pela política cultural do Estado Novo.

O ambiente de Roterdão durante a década de 60, em que migrantes laborais, músicos e activistas políticos cabo-verdianos desenvolveram relações sociais crescentemente penetradas pelo debate nacionalista não conhecendo a vigilância apertada da polícia política, facultou a ligação da prática musical à política cultural do partido e, de um modo global, à luta anti-colonial. Esse encontro envolveu actores sociais como o migrante laboral e militante do PAIGC João Silva, conhecido por Djunga di Biluca, os músicos e “marítimos” Tazinho e Frank Cavaquinho, o grupo migrante Voz de Cabo Verde, estudantes exilados com uma forte relação com a prática musical como Humbertona ou Valdemar Lopes da Silva (filho do intelectual mindelense ligado ao movimento da *Claridade*, Baltasar Lopes da Silva), bem como

activistas exilados oriundos de outros territórios coloniais portugueses como os músicos angolanos Bonga e Mário Rui Silva.

O facto de ser uma cidade portuária no centro da Europa, num país concedendo o estatuto de “exilado político” a activistas das colónias portuguesas, com uma comunidade migrante cabo-verdiana acedendo à mobilidade marítima, configurou a cidade com um dos centros da luta nacionalista interligado a outras cidades europeias, ao continente africano e ao arquipélago. Este ambiente incidiu, como me referiu Humbertona (Humberto Bettencourt, n. Santo Antão, 17 de Fevereiro de 1940), então estudante de economia na Universidade de Lovaina (Bélgica), militante do PAIGC e destacado violista, no universo de práticas musicais aí produzidas.

Humbertona:

*Roterdão era o nosso refúgio. Onde íamos sentir mais a vida dos cabo-verdianos, porque lá era um porto de marinheiros, muitos já fixados em terra, alguns milhares já, mas pronto, havia uma grande renovação, circulação de gente que desembarcava, que embarcava, que vinha de Cabo Verde, que trazia notícias, que ia para Cabo Verde que trazia também notícias para Cabo Verde. Enfim, havia todo um movimento que estava subjacente a essa actividade musical, que acabava condicionando-a também em certa medida, em boa parte.*⁷⁹

Na primeira metade da década de 60 (ca. 1964), Djunga de Biluca iniciou actividade enquanto editor discográfico, inicialmente sob seu próprio nome, “Edição João Silva”, depois enquanto “Edições da Casa Silva” e, a partir de 1968, enquanto “Morabeza Records”. A actividade editorial compreendeu, maioritariamente, a gravação e edição de fonogramas nos formatos de EP e LP de músicos cabo-verdianos a viver na Holanda e Bélgica⁸⁰. O primeiro fonograma comercial gravado e editado na Holanda terá sido *Cabo-Verdianos na Holanda* (1965, LP), reunindo os “marítimos” Tazinho (violão), Frank Cavaquinho (cavaquinho), bem como o próprio Djunga di Biluca (reco-reco ou reco), entre outros instrumentistas. Os músicos interpretaram *morna* e *coladera* em versões instrumentais da autoria de Tazinho, de Frank

⁷⁹ Entrevista a Humbertona (Humberto Bettencourt, n. Santo Antão, 17 de Fevereiro de 1940), Cidade da Praia, Santiago, 17 de Junho de 2003.

⁸⁰ As excepções foram as primeiras gravações da cantora Cesária Évora, acompanhada por Luís Rendall, Djon Rendall e Frank Cavaquinho, efectuadas na cidade do Mindelo por um técnico de som da Rádio Barlavento, que Djunga veio a transformar numa edição comercial produzida em Roterdão (AAVV, 1965, *Mornas de Cabo Verde. Sabine Largame/ Solo de Violão/ Quem bô é/ Solo de Violão*, EP; AAVV, 1965, *Mornas de Cabo Verde. Ganha Poco Vive Bem/ Quem tem Ódio/ Oriondina/ Solo de Violão*, EP) e os fonogramas gravados em Roterdão pelo cantor e percussionista angolano Bonga, com acompanhamento de Mário Rui Silva e do violista cabo-verdiano Humbertona (Humberto Bettencourt).

Cavaquinho, além de composições de Eugénio Tavares, B.Leza, Luís Rendall, Lela de Maninha ou canções agrupadas sob a autoria anónima de “popular”.

As edições empreendidas por Djunga di Biluca articularam, desde o seu arranque, interesses comerciais e um activismo político fortemente ancorado nos apelos de identidade cultural do movimento nacionalista e da luta anticolonial. As dimensões política, cultural e comercial não podem ser dissociadas na sua prática editorial. A afirmação de uma base cultural formadora da nação, de uma diferença cultural patente na música gravada (quer se tratasse de géneros locais, quer de géneros internacionais cantados nas suas línguas originais ou em crioulo), pretendia focar a atenção de ouvintes em Cabo Verde, nos seus centros de diáspora e, de um modo geral, nos outros pontos do império colonial português, para a plausibilidade da “luta anti-colonial” e para a consequente necessidade de criação de unidades políticas autónomas, de novos estados.

Nesta linha de actuação, os textos figurando nas contracapas da maioria dos fonogramas editados introduziram uma dimensão discursiva complementar à música gravada, posicionando, de modo mais ou menos explícito, as práticas culturais, nomeadamente a música, no centro dos apelos anticoloniais. Os seus enunciados e registo global, a utilização da língua crioula, o trabalho visual e plástico das capas, contrastavam com as imagens idílicas e os textos inscrevendo-se no discurso luso tropical que eram dispostos nos fonogramas editados no mesmo período na metrópole, apresentando “folclore de Cabo Verde” ou do “ultramar” interpretado pelos músicos apropriados pela política cultural do Estado Novo e associados à Emissora Nacional. O texto em crioulo assinado por Djunga di Biluca na contracapa da edição inaugural *Cabo-Verdianos na Holanda*, parece indicar que uma relação com os ideais nacionalistas presidiu à fundação da editora:

“A música cabo-verdiana tem um sentimento doloroso. Porquê? Porque é nas nossas músicas que exprimimos o que a boca não diz, o que a mão não escreve, a ira muda, o asco mudo, o desespero mudo, as palavras de fé que nunca foram ditas, e as confissões que morrem na garganta. Tudo isso é delírio.”⁸¹

Entre as edições promovidas por João Silva, contam-se centralmente os fonogramas comerciais do grupo Voz de Cabo Verde, por vezes destacando os seus cantores (Bana e Djosinha) e instrumentistas solistas (nomeadamente o director

⁸¹ AAVV (1965) *Cabo-Verdianos na Holanda*. Roterdão: Edição João Silva, LP.

musical, Luís Morais). A sua abordagem dos géneros de Cabo Verde, nomeadamente da morna e da *coladera*, entre outros repertórios internacionais, com recurso a uma instrumentação electro-acústica e electrónica alargada (instrumentos de corda, tecla, de sopro, bateria, outros instrumentos de percussão e voz), teve uma influência decisiva na configuração instrumental, nos estilos musicais e no repertório de “conjuntos” em Cabo Verde e em centros da diáspora cabo-verdiana, quer durante o período, quer após a Independência Nacional. Reunindo instrumentistas destacados, o acesso regular do grupo à gravação e a rápida renovação do seu repertório, bem como a “modernidade” e “cosmopolitismo” dos seus estilos musicais, estimularam a sua popularidade em centros da diáspora na Europa e América do Norte, no arquipélago e nos diversos pontos do império colonial português, comprovada através de uma digressão autorizada pela política do Estado Novo que incluiu a metrópole, os territórios da Guiné, Angola e Cabo Verde (1967).

O grupo formou-se em Roterdão, em 1965, a partir do encontro de músicos migrantes oriundos da Ilha de São Vicente. Os seus elementos descreveram rotas por vezes coincidentes, por vezes discrepantes, até ao seu encontro naquela cidade portuária europeia. Um núcleo constituído por Luís Morais (clarinete, saxofone, composição e arranjos), João da Lomba (baixo eléctrico), Toi di Bibia (guitarra eléctrica e violão), Morgadinho (trompete) e Bana (voz), começou por emigrar para Dakar, Senegal (um dos principais destinos de migração daquela ilha durante o período colonial tardio) nos finais da década de 50, com o intuito de aí desenvolver uma carreira, mantendo em aberto a possibilidade de viajar para Paris ou Roterdão com os ganhos reunidos através da actividade musical, o que veio a concretizar-se. Durante a estadia na capital senegalesa, o grupo actuou maioritariamente no âmbito de clubes e *dancings* e, pontualmente, na emissora radiofónica estatal do Senegal, gravando dois fonogramas comerciais que destacavam Bana como intérprete e Luís Morais como director musical. O outro elemento fundador da Voz de Cabo Verde em Roterdão, Frank Cavaquinho (bateria; cavaquinho, composição e autoria de letras) era “marítimo” e à chegada dos outros músicos vivia na cidade. Djosinha (voz), igualmente “marítimo”, veio a integrar o grupo num período posterior à sua constituição, possivelmente proveniente da Guiné.

No seu repertório gravado podem distinguir-se duas orientações estéticas e profissionais, associadas às escolhas dos cantores do grupo. Numa fase inicial, o grupo gravou exclusivamente *morna* e *coladera* ajustadas às interpretações do cantor

Bana, populares entre os músicos da Ilha de São Vicente, da autoria de compositores e autores de letra mindelenses como B.Leza, Olavo Bilac, Sérgio Frusoni, Manuel de Novas, além dos compositores e instrumentistas do grupo Luís Morais e Frank Cavaquinho [Exemplo 5 do CD que acompanha a tese]. Num segundo momento, já com Djosinha como cantor, o agrupamento veio a constituir um repertório eclético que, além dos géneros de Cabo Verde, incluía géneros e estilos musicais de dança internacionalmente popularizados pela indústria fonográfica, oriundos da América Latina e do Sul, como *cumbia*, *merengue*, *bolero*, samba, assim como os estilos da música popular anglo-americana, italiana e francesa em voga no período. Este repertório eclético foi interpretado tanto através de versões com arranjos do grupo, nomeadamente de Luís Morais, como através de composições originais, cantadas em crioulo, castelhano, francês ou italiano. No seu repertório gravado, Voz de Cabo Verde surgiu como o grupo de acompanhamento dos cantores Bana, Djosinha, mas igualmente do seu director musical, Luís Morais, em edições apresentando exclusivamente composições instrumentais e destacando este músico como intérprete e solista. A popularidade dos géneros e estilos rítmicos de circulação internacional na Europa Central, vocacionava a sua interpretação para *dancings* e *boites* na Holanda e Bélgica, permitindo aos seus elementos dedicarem-se profissionalmente à prática musical, algo que, no universo dos músicos cabo-verdianos, só se observava com os músicos ligados na metrópole à Emissora Nacional.

O violista Humbertona, então estudante de economia na Universidade de Lovaina (Bélgica) foi, a par dos instrumentistas de Voz de Cabo Verde, o músico com maior número de gravações efectuadas na Holanda. Apesar de distinguir a grande maioria das suas gravações para a Morabeza Records de dois “discos políticos” em que participou igualmente (*Protesto e Luta*), produzidos no âmbito do “grupo” ou “célula” cultural do PAIGC de que era um dinamizador, um dos seus depoimentos deixa clara a ligação de toda a prática musical ao activismo político e aos valores nacionalistas. Face à distinção que introduzi na entrevista entre “canções políticas” e repertório da música “tradicional” de Cabo Verde, defendeu que essa distinção, como reforçado anteriormente, só parcialmente pode ser mantida:

Rui:

Mas escolhia também, em nome próprio, gravar canções políticas ou estava mais interessado em gravar música tradicional?

Humbertona:

Eu gravava música como forma de expressão cultural. E no momento em que a luta de libertação também tinha essa componente política, também dei uma contribuição

*para que a música também fosse impregnada dos valores que nos interessava veicular na época. Os valores políticos e as mensagens que podíamos veicular. Havia essas duas componentes, mas que andavam em paralelo.*⁸²

Humbertona tornou-se um instrumentista destacado na cidade do Mindelo entre as décadas de 50 e 60, sobretudo no âmbito das “serenatas” – os contextos públicos de prática musical predominantes no período, que consistiam em *performances* na rua, junto às casas de amigos e, sobretudo, de jovens mulheres, homenageadas e elogiadas pela sua beleza - e em actuações no cinema Eden Park. Cumpriu serviço militar em Portugal, tendo integrado agrupamentos musicais nos vários quartéis onde foi militar (1961-1964). Contrariamente ao sucedido com amigos seus, não foi mobilizado a participar na Guerra Colonial. Na viagem de regresso à Ilha de São Vicente conheceu, na embarcação em que seguia, um conjunto de músicos com quem veio a formar, na cidade do Mindelo, aquele que é considerado o primeiro conjunto electrónico do arquipélago, Ritmos Cabo-Verdianos (1964). No Mindelo, o grupo participou nas eliminatórias do “Concurso Yé-Yé”, organizado a partir da metrópole sob a iniciativa do empresário teatral português Vasco Morgado, com o suporte do Movimento Nacional Feminino e do jornal *O Século* (1965-66). A competição, concebida como uma iniciativa de suporte do esforço de guerra e das “forças armadas do ultramar” normalizadora da participação da juventude no conflito colonial (Cidra 2010), dirigia-se aos conjuntos formados por jovens na metrópole e nos territórios coloniais que desenvolviam os estilos internacionalmente difundidos do *rock and roll* e da música *pop*, genericamente designados no espaço político português (como em outros territórios periféricos à indústria internacional da música centrada na Grã Bretanha e Estados Unidos da América) como “yé-yé” (*Id.*). Seleccionado para representar Cabo Verde, o “conjunto” actuou no cinema Monumental, em Lisboa, em competição com conjuntos igualmente seleccionados dos territórios de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, adaptando maioritariamente *coladera* aos estilos rítmicos e traços estilísticos do *pop-rock* do período. Após o período de um mês na metrópole, com actuações em *boites*, na RTP e a gravação de um EP, Humbertona separou-se dos colegas de grupo e emigrou para a Bélgica, matriculando-se no curso de economia da Universidade de Lovaina, num período de assunção da sua prática política nacionalista e de adesão ao PAIGC.

⁸² Entrevista a Humbertona. Cidade da Praia, Santiago, 17 de Junho de 2003.

As gravações que realizou para a Morabeza Records apresentam uma selecção de *morna* e *coladera* populares entre cabo-verdianos, em versões instrumentais, apoiadas na interpretação de dois “violões” (“solo” e “acompanhamento”) e do cavaquinho. Os registos sublinham o carácter sónico acústico da interpretação dos instrumentos de corda, a espontaneidade da prática musical e, desse modo, a sua proximidade a noções de “tradição” e de “autenticidade” inerentes às “tocatinas” cabo-verdianas. Tal como em *Cabo-verdianos na Holanda*, a ligação da prática musical ao movimento nacionalista adquire uma discursividade complementar através dos textos dispostos nas contracapas das edições. No LP *Morna ca só dor* (“A Morna não é só dor”; 1969), o texto escrito em crioulo afirma o papel da música, nomeadamente do género *morna*, na política cultural do movimento nacionalista, projectando igualmente o seu significado para a política de identidade emergindo no quotidiano dos cabo-verdianos e através da sua ligação à cultura expressiva:

“Há mornas que me fazem dor.

E há dores que fazem mornas.

Mas...

Morna não é só dor...

Morna é o instrumento de que o povo de Cabo Verde se serve para exprimir o seu sofrimento e a sua esperança no futuro. Morna é o povo de Cabo Verde no caminho de São Tomé, no porão dos vapores como um pedaço de carvão. Morna é o dia 27 de Setembro quando tivemos de nos separar da família para ir para a tropa. Morna é saudade, é *mantenha*, é *morabeza*, é *cretcheu*... São as mensagens que herdámos dos nosso país, são as mensagens que temos de deixar aos nossos filhos.

Morna é o nosso protesto para a construção de Cabo Verde amanhã, um Cabo Verde com *trapiche*, com máquinas de refinaria e de fábrica, um aeroporto cheio de aviões e uma terra de turistas... Um Cabo Verde sem diferenças de classe, sem brancos nem pretos, onde cada camponês tenha o seu pedaço de terra, onde cada menino vá à escola. Um Cabo Verde que não veja mais os seus filhos ir para terra longe... E vamos continuar a fazer morna... Não!!!... Morna não é só dor!!!”⁸³

A PIDE-DGS procurava apagar a dimensão política explícita dos fonogramas de Humbertona, proibindo a sua mercantilização com capas em Cabo Verde. Estas eram usualmente separadas do suporte sonoro em vinil e, possivelmente, destruídas. A censura desenvolvida pelas forças policiais autorizava, contudo, a comercialização das gravações que, sendo instrumentais, seriam concebidas como não ameaçadoras dos interesses coloniais portugueses em Cabo Verde. As autoridades não previam que a ausência do suporte físico textual e visual das mercadorias configurava, na

⁸³ AAVV (1969) *Morna ca só dor*. Roterdão: Morabeza Records, LP.

imaginação de ouvintes, a sua dimensão política, apontando para a relação entre o som gravado, a prática musical e a luta anticolonial.

A ligação de Humbertona e Valdemar Lopes da Silva ao movimento nacionalista liderado pelo PAIGC foi igualmente documentada através de dois fonogramas produzidos no âmbito da política cultural da organização, *Protesto e Luta* (1970 e ca. 1972). O primeiro apresentava poemas dos poetas nacionalistas Ovídio Martins, Onésimo Silveira e Kauberdiano Bambara (Felisberto Lopes Vieira), declamados por Onésimo Silveira, Humbertona, Armando Dupré, Eduardo Barbosa e Jorge Barbosa, com um “fundo musical” criado por Humbertona e Valdemar Lopes da Silva. O segundo LP, produzido nos mesmos moldes, apresentando maioritariamente poemas do poeta Manuel Faustino, envolveu, além destes dois músicos, Nhô Balta e os músicos da Voz de Cabo Verde Luís Morais e Djonsinho, estes não identificados na ficha técnica acompanhando o fonograma uma vez que a sua ligação à organização e às movimentações nacionalistas não era publicamente declarada. Ao enquadrar a produção dos fonogramas, Humbertona descreveu-me quer as agentividades envolvidas na sua circulação através das redes da organização, quer o seu estatuto e uso entre os nacionalistas enquanto “produtos culturais”, nomeadamente por Amílcar Cabral:

Humbertona:

Eu era militante do PAIGC. Nós trabalhávamos a nível da nossa emigração na Holanda e fazíamos produções de material cultural que mandávamos para Conakry, para ser distribuído lá, e ao mesmo tempo nós recebíamos de Conakry material de propaganda da nossa luta de libertação, nós distribuíamos pelos comités de apoio, desde a Suécia, até à Holanda, passando pela Bélgica, França, etc. Eu trabalhava mais entre a Bélgica, Holanda e Suécia. Os discos eram impressos na Holanda, Conakry não tinha condições técnicas para fazer esse trabalho. Fazia-se tudo lá e depois mandava-se para Conakry, e ficávamos com alguns para distribuir.

Rui:

E em Conakry eles faziam o transbordo para os diferentes países?

Humbertona:

Ficavam com um stock para quando Cabral viajava. Ele levava e oferecia a delegações, delegações que visitavam a luta. Ele oferecia um produto cultural, para mostrar que aquela luta não era apenas dar uns tiros, que era mais do que isso.

[Risos]

Rui:

Tinha um fundamento.

Humbertona:

*Sim, tinha um fundamento e, aliás, uma forte componente cultural. Cabral dizia que a libertação nacional era uma forma de cultura, era um “acto de cultura”, acima de tudo um “acto de cultura”.*⁸⁴

⁸⁴ Entrevista a Humbertona. Cidade da Praia, Santiago, 17 de Junho de 2003.

No caso de *Protesto e Luta*, quer as capas (apresentando no primeiro volume Amílcar Cabral e no segundo as insígnias do PAIGC, em pinturas em linóleo da autoria do activista do movimento e artista plástico Abílio Duarte, o futuro primeiro presidente da Assembleia Nacional de Cabo Verde, 1975-1991), quer o suporte sonoro eram alusivos à luta política nacionalista, tornando aqueles que transportavam o fonograma alvo de suspeita de envolvimento com o activismo anticolonial. Os vinis eram habitualmente colocados em capas de fonogramas comerciais em voga, nomeadamente, como me detalhou Humbertona, nas edições de *cumbia* colombiana.

5.4. “A Hora já chegou”: A mobilização dos músicos na implementação do Estado

Nos meses sucedendo ao 25 de Abril de 1974 diferentes actores políticos pensaram de modo divergente o futuro estatuto de Cabo Verde. Resistentes ao fim do império como o General Spínola, apoiado por um sector conservador do Movimento das Forças Armadas (MFA) - o movimento que havia despoletado o golpe militar - conceberam a continuidade do vínculo de Cabo Verde a Portugal em termos federativos ou de adjacência, o que aproximaria o estatuto político e administrativo do arquipélago ao das regiões autónomas dos Açores e da Madeira.

Tendo travado a luta armada na Guiné em proximidade e, substancialmente, em colaboração com a população, o PAIGC enfrentava o desafio de testar a lealdade da heterogénea população das ilhas à causa nacionalista e ao projecto político do partido. As conversações entre representantes do Estado português e líderes do PAIGC em torno do processo de descolonização foram concluídas em Argel (26 de Agosto), resultando num acordo em que Portugal reconhecia a República da Guiné Bissau, bem como o direito de Cabo Verde a adquirir a Independência através de eleições a realizar-se em 1975. Até essa data, um governo de transição, constituído por oficiais do PAIGC e oficiais portugueses, teria a seu cargo a responsabilidade de administrar o território. Dois dias depois do acordo, uma delegação do PAIGC fez a sua entrada em São Vicente, a ilha onde a aceitação do partido era considerada mais problemática, sendo recebida de modo entusiástico por *ca.* 20.000 pessoas, numa cidade composta por 35.000 habitantes (Lobban 1995: 102).

Procurando impedir a implantação do PAIGC nas ilhas e bloquear o processo de autodeterminação e independência do território, Spínola procurou aliados entre

duas organizações políticas oponentes ao movimento que havia travado a guerra na Guiné: a UPICV (União para a Independência de Cabo Verde, fundada em Rhode Island, em 1959), favorável à Independência Nacional, mas opondo-se, desde as movimentações nacionalistas da década de 60, ao projecto de unidade política entre Cabo Verde e a Guiné-Bissau; e a UDC (União Democrática de Cabo Verde, fundada em São Vicente, em Maio de 1974), no período sintonizada com o projecto federativo de Spínola (Lopes 1997: 331). Ambas as organizações atribuíam ao PAIGC o projecto de implementação de um regime político e económico socialista, comprometedor da liberdade de expressão, alinhado com os interesses geopolíticos da União Soviética (Chabal 1983, Lobban Jr. 1995).

Face à proximidade da data da Independência Nacional na Guiné Bissau (24 de Setembro de 1974), Spínola, em conversações com estes grupos políticos, procurou convocar um referendo sobre o estatuto político do território através do qual poderiam travar o processo de autonomia do território e as intenções do PAIGC. Durante os conturbados meses de Setembro de 1974, sob a orientação de Spínola, militares portugueses desmobilizados do território da Guiné de passagem pela Ilha de São Vicente, provocaram distúrbios junto da população e envolveram-se em confrontos com militantes do PAIGC, que resultaram em dois mortos e em alguns feridos entre os aderentes ao partido. Respondendo aos confrontos, o PAIGC organizou uma greve geral nos dois dias seguintes, como modo de demonstrar ao MFA a sua força mobilizadora da população, o seu consenso enquanto representante dos cabo-verdianos e a sua legitimidade para governar e constituir um novo estado nação. No final desse mês, Spínola foi afastado pela ala majoritária, mais jovem e radical do MFA. Nos anos seguintes a oposição ao PAIGC no arquipélago e, sobretudo, na diáspora formou-se em torno da UPICV e do “congresso jurídico cabo-verdiano” realizado em Boston, na origem da UCID (União Cabo-Verdiana para a Independência e Democracia, fundada em Roterdão em 13 de Maio de 1978 [Lopes 1997: 531]).

As eleições de 30 de Junho de 1975 para apurar os representantes da Assembleia Nacional do Povo resultaram numa vitória destacada do PAIGC que recebeu 92% dos votos. O acto eleitoral teve a participação de 85% da população adulta. 5 de Junho, o dia em que ocorreu o primeiro acto da Assembleia, foi escolhido como o dia da Independência Nacional de Cabo Verde. “A hora” havia chegado, como anunciava uma *coladera* cantada por Frank Mimita, da autoria do sempre

actualizado observador da realidade de Cabo Verde, Frank Cavaquinho, e do seu grupo acompanhante Batuque Jazz (*Hora já Tchegá*, “A Hora já Chegou”), editada pela Morabeza Records enquanto marcador do momento da Independência Nacional (1975)⁸⁵.

Entre 1975 e o final de 1980, os recém-formados estados de Cabo Verde e da Guiné-Bissau foram governados pela organização partidária que havia lutado pela “libertação nacional” em nome da “unidade” das populações de ambos os territórios. Com assembleias autónomas, os estados estabeleceram parcerias para actuação conjunta em domínios como o comércio, os transportes, a educação, a comunicação e a “cultura”. As orientações políticas globais eram debatidas em congressos do partido. Os exércitos de ambos os estados mobilizar-se-iam em caso de ameaças externas à soberania política de qualquer um dos territórios. No período, os símbolos e insígnias nacionais do hino e da bandeira eram igualmente partilhados.

No período de transição para a Independência Nacional (1974-1975), o PAIGC iniciou uma campanha em todas as ilhas do arquipélago de modo a solidificar a soberania cultural e política e se afirmar enquanto representante do Estado junto das populações. No processo mobilizou um grupo de músicos, estabelecendo alguns dos contornos da futura política cultural do regime de partido único. O “conjunto” Os Tubarões, da Praia, acompanhou delegações do partido nas ilhas de Sotavento de Santiago, Maio e Fogo. Outros músicos e agrupamentos participaram das campanhas do PAIGC nas ilhas de Barlavento.

Os Tubarões foi um dos “conjuntos” formados na segunda metade da década de 60 na cidade da Praia (1969), influenciados pelos estilos e intérpretes da música popular internacional e pelo grupo Voz de Cabo Verde. À semelhança dos passageiros Os Apolos ou dos rivais Pop Académico, o grupo agregava jovens de classe média, alguns de origens mistas traçáveis (nomeadamente com pais ou avós portugueses), que estudavam no liceu, trabalhavam nos organismos da administração colonial ou no comércio. Jovens como o cantor do grupo Ildo Lobo (Ildo Neves Silva de Sousa Lobo, n. Ilha de Sal, 25 de Novembro 1953; m. Praia, 20 de Outubro de 2004) haviam migrado de outras ilhas para estudar na Praia.

A sua condição de classe facultou o acesso a gira-discos, a fonogramas comerciais de música internacional, da música de Cabo Verde (nomeadamente aqueles produzidos pela Morabeza Records), e facilitou a aquisição de instrumentos

⁸⁵ Frank Mimita e o Conjunto de Frank Cavaquinho e Jon Spedinha (1975) *Hora Já Tchegá*. Roterdão: Morabeza Records, LP.

musicais eléctricos e electrónicos, o que comportava um investimento substancial no período para quem não tivesse migrado. Estabelecimentos comerciais cediam instrumentos e amplificação aos jovens músicos que os pagavam com quantias recebidas através de actuações em bailes. O “conjunto” Os Tubarões iniciou a sua prática musical com equipamento sonoro adquirido no estabelecimento da Praia Casa Serban, importador de algumas das principais marcas internacionais de instrumentos, que aceitou ser “fiador” ou “*sponsor*” do grupo através de um acordo deste tipo, que se tornou comum para os “conjuntos” da época e posteriores, sobretudo em Santiago e em São Vicente.

A sua auto-percepção enquanto “jovens de elite”, socialmente partilhada no contexto da Praia, criou categorias como “conjuntos de elite” ou, à semelhança do sucedido na metrópole, “conjuntos académicos”, o termo “académico” transmitindo a ideia de que eram ou haviam sido estudantes de liceu. Dentro deste perfil, o conjunto Pop Académico, que actuava exclusivamente no espaço da Rádio Clube de Cabo Verde, o ponto de encontro da elite colonial no Plateau, era considerado o “conjunto” dos “meninos bonitos da elite”⁸⁶, e Os Tubarões, que actuava na periferia do Plateau, nos bailes realizados em casas particulares abertas à frequência do público em zonas como Paiol, Achadinha ou Lem Catchorr, assumia um perfil mais popular e transversal a diferentes grupos sociais. No período antecedendo a Independência Nacional, Os Tubarões constituiu um repertório eclético de versões de canções nos estilos da música *pop* anglo-americana, sobretudo do grupo The Beatles, da canção romântica brasileira (Roberto Carlos, Nelson Ned) e italiana, e dos géneros da música latino-americana circulando na Costa Ocidental africana como a *cumbia* e a *pachanga* da Colômbia. Uma relação com os estilos da música popular internacional moldou a formação das suas identidades cosmopolitas. As suas interpretações da música de Cabo Verde circunscreviam-se à *coladera*, um género de dança adequando-se ao contexto dos bailes, cujas canções adaptavam aos estilos e tipologia instrumental dos conjuntos electrónicos.

No período de transição e nos primeiros anos de soberania política, a prática do grupo esteve intimamente ligada à política cultural do PAIGC, como me assinalou o cantor Ildo Lobo. Um dos seus depoimentos afirma implicitamente que, durante o período da transição, a consciência ou sentimento de nação se circunscreviam acima de tudo a uma classe média urbana e “cosmopolita”, com educação formal, inserida

⁸⁶ Entrevista a Ildo Lobo (Ildo Neves Silva de Sousa Lobo, n. Ilha de Sal, 25 de Novembro 1953; m. Praia, 20 de Outubro de 2004). Fazenda, Praia, Ilha de Santiago, 2003.

nas redes dos activistas envolvidos no movimento de libertação, alguns dos quais amigos de infância ou de adolescência. Este perfil terá sido determinante para que o grupo se envolvesse com os ideais nacionalistas do PAIGC após o 25 de Abril de 1974.

Rui:

Os Tubarões também estão muito associados àquele período dos primeiros anos da Independência.

Ildo Lobo:

Sim, sim!

Rui:

O grupo ganhou uma consciência política, teve uma filiação política?

Ildo Lobo:

Eu penso que com a nossa própria vida e os contactos que nós tínhamos com colegas que saíram e nós ficámos cá, penso que nós já tínhamos uma preparação académica, a maioria tinha o 5º, 6º, 7º ano de liceu. Quando se deu o 25 de Abril estávamos preparados, então agarrámos. Aderimos à causa. E o próprio PAIGC soube tirar partido do nome que já tínhamos. E logo depois da Independência eles é que apoiaram a nossa ida para o primeiro disco, que foi gravado em 76 e editado em 77. Já tínhamos uma consciência da nacionalidade. Eu não falo de partidos políticos porque na altura não havia partidos políticos, todo o mundo queria era a Independência. Depois as coisas mudaram e é lógico, penso que sim. Eu por exemplo continuei como eu pensava, não como os outros, não concordar com as coisas e mudar – colegas meus de liceu, etc. Só que na altura era preciso aderir e houve mais grupos em São Vicente. Nós andámos por essas ribeiras todas a fazer saraus, a animar saraus. Nós cantávamos. Quando as pessoas tentavam desanimar com a conversa política porque não estavam habituadas, nós arrancávamos outra vez a cantar e a tocar outra vez. Foi uma época linda. Eu digo que é uma época linda pelo seguinte. As pessoas tinham um objectivo que era a Independência. Hoje não, ninguém pensa assim. Eu acho que as pessoas pensam hoje em dia em resolver o seu problema individual, não vêem a comunidade, a sociedade, nem nada.⁸⁷

À semelhança de outros músicos que participaram nas campanhas do PAIGC, Os Tubarões interpretavam acima de tudo um repertório de *coladera*, o principal género cabo-verdiano de dança polarizador das sociabilidades das populações, por vezes com letras de carácter explicitamente político e revolucionário, fazendo alusão ao partido e a líderes revolucionários do movimento anticolonial, mas igualmente a figuras políticas internacionais homenageadas pelos dirigentes e militantes do partido. A descrição que Ildo apresenta da estrutura dos “saraus” organizados pelo PAIGC, alternando o discurso político com a *performance* musical como modo de manter as populações sintonizadas com a mensagem política, pode ser lida à luz de um dos argumentos defendidos por Thomas Turino (2000) relativamente ao papel da música nos movimentos nacionalistas - uma dimensão usualmente menosprezada pelos

⁸⁷ *Id.*

estudiosos do nacionalismo. Na sua evocadora obra sobre a nação enquanto “comunidade imaginada”, Benedict Anderson (1983) aflora a relação entre o “patriotismo” e a “música, poesia e canção”, para desenvolver o poder da língua e da “primordialidade das línguas” na imaginação da nação enquanto “primordial”. Mais do que o ênfase numa “língua unificada” ou no uso do “discurso proposicional”, para Turino os movimentos nacionalistas radicam a sua força emocional em “domínios semióticos não proposicionais” como a música, a dança, o vestuário e as artes visuais (Turino 2000: 174). Desse modo e reportando-se ao exemplo do Zimbabwe “a música e dança criam uma carga emocional (...) que, durante as manifestações nacionalistas permitem às pessoas começar não só a *imaginar* a nação, mas a ter a experiência de fazer parte dela” (*Ibid.*).

Relatando os mesmos factos que Ildo Lobo a partir de um posicionamento político e de uma relação com o partido diferentes, Zeca Couto (José Arlindo Duarte Couto, n. Cidade da Praia, 29 de Agosto de 1955), o músico de instrumentos de tecla, compositor e arranizador de Os Tubarões, contestou o suporte do PAIGC ao agrupamento durante o período. De modo mais pronunciado do que Ildo e à imagem de músicos com quem falei durante o trabalho de terreno na Ilha de São Vicente, Zeca sublinhou a instrumentalização da popularidade do grupo por parte da política cultural do partido:

Zeca Couto:

Éramos um grupo que tinha uma certa popularidade, podemos dizer. Na época da transição, 74, com o 25 de Abril, até chegar a Independência, nós fizemos quase toda a campanha política para a Independência de Cabo Verde, principalmente na Ilha de Santiago e ilhas aqui perto, Maio e Fogo. Passado esse tempo, quando havia recepções ou actividades oficiais, não havia outro grupo residente, não havia outro grupo com perfil para se fazer representar. Éramos convidados. Mas uma coisa que eu devo esclarecer, nunca houve cachet, nunca houve nada em troca, nunca houve subsídio nenhum. Isso era “a bem da nação cabo-verdiana”, a gente fazia. Assim como os intercâmbios com as ex-colónias ou com Portugal em viagens oficiais. Éramos convidados, aceitávamos e... mas não era porque havia uma protecção, somente que os outros, você não vai tocar num jantar com entidades oficiais e ter a música com não sei quantos decibéis que ninguém se entendia⁸⁸.

No seu depoimento, Zeca procura refutar as vozes que ao longo dos anos conceberam o grupo como um produto da política cultural do partido e como beneficiando dos recursos do Estado. O seu depoimento é concluído com uma alusão

⁸⁸ Entrevista a Zeca Couto (José Arlindo Duarte Couto, n. Cidade da Praia, 29 de Agosto de 1955). Cidade da Praia, Santiago, 23 de Maio de 2003.

ao estilo enérgico de Bulimundo, o outro grupo próximo da política cultural do PAIGC no contexto da cidade da Praia que ganhou expressão nos anos após a Independência Nacional, disputando a popularidade de Os Tubarões, nas ilhas e na diáspora. Apesar da sua preocupação em desvincular a prática musical do grupo da política cultural do partido, assegurando a autonomia artística e material relativamente à organização política representante do Estado, vários dados apontam para uma estreita relação, não formalizada, entre ambos, que configurou Os Tubarões enquanto grupo “oficial” do regime de partido único, sobretudo no período que sucedeu à Independência Nacional. Como o depoimento de Zeca menciona, o agrupamento passou a ser mobilizado para participar nas cerimónias oficiais do Estado cabo-verdiano, nas ilhas e no exterior. Em 1976, o agrupamento gravou os primeiros dois fonogramas comerciais na Holanda em edição de autor, com um apoio parcial do Estado, que concedeu passaportes e vistos aos elementos do grupo e envolveu no processo de gravação e edição do fonograma o primeiro actor social a conceber a relação entre a gravação sonora e a construção da nação, Djunga di Biluca, no período Cônsul de Cabo Verde na Holanda. Os dados resultantes de entrevistas e de conversas não permitiram apurar se o apoio se estendeu ao custo das passagens de avião.

Ildo Lobo:

Gravámos dois discos em Roterdão, isso porque havia lá uma grande influência da comunidade e uma grande influência do então cônsul, que tinha uma etiqueta, foi quem divulgou a Voz de Cabo Verde, Morabeza Records. Ele é que nos apoiou a pedido do governo de Cabo Verde, o conhecido Djunga di Biluca, João Silva. E nós gravámos dois discos, editámos um nos princípios de 77 e outro nos fins. É o Pepeló e o Tchom di Morgado. Na altura, apoiados pelo governo. Basta dizer que os nossos números de passaporte eram o 155, 156, 157, 158, 159. PR 155, 156, 157, 158, 159. Dos primeiros passaportes emitidos. Não era fácil um visto. Foi tudo realmente com apoio. Não monetário! Nós tínhamos dias de estúdio, tínhamos dias para tocar. Para a subsistência, famílias que nós temos lá apoiaram-nos. Aí começou aquela maratona. Que hoje é uma história. [Ri-se]⁸⁹

Nesse ano de 1976, os contactos institucionais entre os estados cabo-verdiano e cubano terão facultado igualmente a ida de Zeca Couto para Cuba para fazer uma formação pedagógica em piano, que o músico conjugou com a criação de novo repertório para gravação conjuntamente com os restantes elementos do grupo e com actuações, entre Cabo Verde e a Europa.

Na sua prioridade em apoiar a “cultura” de Cabo Verde, o Estado, por intermédio da Direcção Geral de Cultura, passou a conceder vistos válidos por curtos

⁸⁹ Entrevista a Ildo Lobo. Fazenda, Praia, Ilha de Santiago, 2003.

períodos de tempo a músicos para gravação em Portugal, na Holanda e nos EUA, mediante confirmação de que a ida para o exterior se destinava ao projecto de gravar e seria concluída com o regresso a curto termo ao território. Nos anos sucedendo a Independência, o número mais escasso de músicos rumando a Lisboa, Roterdão ou Boston para gravar através das redes formadas por músicos migrantes em cada uma dessas localizações ou a convite de associações e empresários migrantes para concertos, bem como a sua pertença a uma classe intermediária “da terra”, ligada à função pública, facilitou o exercício dessas avaliações na sociedade de pequena escala de Cabo Verde, permeada por relações interpessoais densas entre burocratas, políticos e músicos.

Com a adesão dos seus elementos à causa nacionalista num ambiente de crescente entusiasmo vivido na sociedade cabo-verdiana, o grupo descreveu no seu repertório gravado uma nova orientação expressiva, centrada nos géneros locais, passando a criar arranjos para composições não gravadas da autoria de alguns dos compositores e autores de letra mais prezados entre a elite cultural e a nova classe política do arquipélago. A experiência quotidiana dos cabo-verdianos e os eventos da história de Cabo Verde, que começavam a ser integrados numa “narrativa de nação” (Hall 1992), tornaram-se os principais temas poéticos do seu repertório. O grupo interpretou igualmente algumas canções de conteúdo deliberadamente nacionalista, como *Labanta Braço* de Alcides Spencer Brito, uma celebração da Independência Nacional e da conquista da liberdade face ao regime colonial, ou *Cabral ka Morri*, de Daniel Rendall, uma das muitas canções compostas e escritas em homenagem a Amílcar Cabral em Cabo Verde, na Guiné-Bissau e nas diásporas dos dois países, nos anos da Independência Nacional. Entre os autores escolhidos destacou-se o compositor e “marítimo” à época vivendo na Ilha de São Vicente, Manuel de Novas (Manuel Jesus Lopes, n. Ribeira Grande, Santo Antão, 28 de Fevereiro 1939; m. São Vicente, 28 de Setembro 2009), com quem os elementos do grupo contactavam com regularidade para conhecer novas composições e renovar o seu repertório, inaugurando desse modo uma prática que se tornou comum entre os “conjuntos”, a da adaptação e arranjo de composições para gravação, com base no contacto com prolíferos compositores e “tocadores” populares nos vários contextos ilhéus, que não acediam usualmente à gravação – algo que só veio a acontecer a partir da década de 90, como terei oportunidade de assinalar. Os conjuntos passaram a distinguir-se não

só pelo seu estilo musical, pelos géneros musicais abordados e pelo carisma dos seus elementos aos olhos do público, mas também pela escolha de compositores.

Ao procurar criar um repertório de representação nacional e ultrapassar diferenças culturais entre as populações das diferentes ilhas, o grupo centrou-se, sobretudo num momento inicial, nos dois géneros musicais partilhados por cabo-verdianos de todas as ilhas (não necessariamente por todos os cabo-verdianos, como procurei assinalar no terceiro capítulo), a *morna* e a *coladera*, trabalhando com compositores residentes no Mindelo e na Praia, alguns dos quais migrantes de outras ilhas do arquipélago. No seu repertório criado e gravado entre o final década de 70 e a metade da década de 90, o grupo veio a trabalhar criativamente outras práticas expressivas como o *funaná* [Exemplo 6 do CD que acompanha a tese] e as práticas sonoras associadas aos rituais do *colá san jon* da Ilha de Santo Antão, e da *tabanka* da Ilha de Santiago⁹⁰, inscrevendo-se numa sensibilidade cultural emergente de reconfiguração das várias expressões culturais do arquipélago em novos estilos de música popular. Entre o repertório maioritariamente constituído por composições de outros músicos e autores de letra contam-se algumas canções da autoria do grupo ou dos seus elementos, concretamente de Ildo Lobo e de Zeca Couto.

5.5. Um estado-nação imaginado através da música

Ao discutirem as premissas de alguns dos principais contributos teóricos sobre as nações e os nacionalismos nas ciências sociais, estudiosos da música (Stokes 1994, Sugarman 1999, Turino 2000, Wade 2000, Stokes 2001, Buchanan 2006, Guilbault 2007, Moorman 2008) têm assinalado a centralidade da música e a complexidade do seu papel em processos de construção da nação. Na análise dos modernos estados-nação que emergiram historicamente como produções do Iluminismo, da Revolução Francesa e do desgaste de anteriores formas de autoridade dinástica e religiosa (cf. Anderson 1983), os estudiosos predicaram análises em torno da distinção entre “nação”, um sentimento de identidade colectiva ou uma “formação cultural” (Moorman 2008: 10); o “nacionalismo”, um “projecto político” (*Id.*) que reclama a soberania política com base nessa sensibilidade colectiva de diferença cultural; e o

⁹⁰ A abordagem do *funaná* pelo grupo, que desenvolverei à frente, incluiu as canções *Djonsinho Cabral* (1979), atribuído à oralidade de Santiago, *Somada* (1983), do compositor e poeta santiaguense Káká Barbosa, *Ca Fila* e *Tunuka* (1994), da autoria de Orlando Pantera. A *tabanka* e o *colá san jon* surgem como inspirações musicais e poéticas das composições *Tabanka* (1980) e *Tema para Dois* (1983), respectivamente.

estado-nação como a “relação cotérmina entre uma ‘nação’ e um ‘estado’” (Turino 2000: 13).

Nesta linha de ideias, Partha Chatterjee (1993) estabeleceu uma distinção crucial para o entendimento dos nacionalismos e da formação dos estados-nação, sobretudo nos contextos coloniais dos sécs. XIX e XX, que se tem revelado crítica no que respeita ao papel da música em movimentos nacionalistas. Na concepção do autor, os movimentos nacionalistas, na sua luta com o poder imperial, estabelecem uma divisão do mundo das instituições e das práticas em dois domínios: o “domínio material”, aquele do “exterior”, da economia e das “artes do estado”, da ciência e da tecnologia, relativamente ao qual reconhecem a “superioridade” do Ocidente e no quadro do qual contestam a diferença entre colonizadores e colonizados; e o domínio “espiritual”, aquele do “interior”, transportando as marcas da sua identidade cultural (englobando a língua, a religião, as práticas expressivas e artísticas, a família), e que os nacionalistas declaram como o seu domínio soberano, nele recusando a intervenção do estado: “a nação já é soberana, mesmo quando o estado está nas mãos do poder colonial” (Chatterjee 1993: 6). Se os nacionalistas requerem que não haja uma “dominação predicada na diferença” (entre colonizador e colonizado) no “plano material”, reclamam a diferença no “domínio espiritual” ao declararem a sua soberania relativamente a ele (*Ibid.*: 10).

Partindo das premissas de Benedict Anderson e de Partha Chatterjee, a historiadora Marissa Moorman (2008) enfatizou a centralidade da música na formação de um sentimento de soberania cultural entre as populações de Luanda das décadas de 60 e 70 que possibilitou figurar um futuro em que Angola se tornaria independente. A sua análise pretende formular uma alternativa às narrativas nacionalistas angolanas oficiais que atribuem exclusivamente aos militares e às organizações nacionalistas envolvidas no conflito colonial entre as nações vizinhas e o interior rural do país, o estatuto de formadores da nação e do estado independente da governação colonial. Como outros estudiosos da música, a autora sublinha como a música popular, mais do que reflectir os ideais nacionalistas, forjou a nação, desenvolvendo, além do domínio da política formal, expectativas sobre a “soberania cultural, política e económica” que serviram de modelo para uma nação independente. Essa soberania cultural formadora da “nação” enquanto base cultural precedendo a construção de um estado, assentou na edição de fonogramas comerciais de intérpretes angolanos, na cena musical dos clubes de Luanda, na disseminação da música através

de estações de rádio. Inspirando-se nas ideias de Anderson em torno do “capitalismo de impressão”, a autora defende a centralidade do “capitalismo sonoro” na imaginação da nação angolana.

O estatuto da música no projecto nacionalista cabo-verdiano e, de um modo global, no processo de formação da nação cabo-verdiana apresenta alguns pontos em comum, mas igualmente contrastes relativamente ao exemplo angolano descrito por Marissa Moorman. A música gravada como domínio da espiritualidade e da soberania cultural configurando um sentimento nacionalista tem, no caso, de Cabo Verde uma história colonial com outras complexidades e ambivalências. Na sua “articulação” imperial da “incorporação” e da “diferença” (Cooper 2006), o estado colonial incentivou, desde a década de 40, a mercantilização do “folclore” de Cabo Verde enquanto produto histórico e cultural da expansão colonial portuguesa. À imagem do tratamento de materiais musicais associados ao “folclore” das diferentes regiões de Portugal Continental, os géneros de Cabo Verde da *morna* e *coladera* foram, entre os anos 40 e 70, sujeitos às convenções de interpretação de uma “música ligeira” de “carácter nacional” (assente na ideologia do “aportuguesamento da cultura”), reguladas no âmbito do organismo centralizador da produção musical do regime do Estado Novo, a Emissora Nacional. Esta prática intensificou-se nas décadas de cinquenta e, sobretudo sessenta, à medida que o estado português procurou justificar perante instâncias da política internacional a plausibilidade da manutenção dos seus territórios coloniais, recorrendo às ideias do “lusotropicalismo” do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (Castelo 1996, Léonard 2000b). Só nesse período foi a música angolana editada pela principal editora fonográfica ligada à política cultural do regime, a Rádio Triunfo, num momento em que emergia já o movimento de soberania cultural que descreve Moorman.

Igualmente em contraste com o exemplo angolano, o projecto nacionalista guiado pelas premissas de Amílcar Cabral e, mais tarde, o projecto de formação de um novo estado-nação soberano sob a governação de um partido único ou enquadrado por um regime democrático, constituíram sempre a música como o principal terreno formador da “nação” – como a base de soberania cultural, como o “domínio espiritual” (Chatterjee 1993) legitimando o projecto de uma nação independente. Mais do que qualquer outra prática pertencendo à experiência cultural dos cabo-verdianos, a música de Cabo Verde foi e é central na imaginação da nação cabo-verdiana, uma premissa transversal a grupos sociais.

Os nacionalistas ligados ao PAIGC na Holanda concederam um lugar destacado à música, sobretudo à sua gravação e constituição numa mercadoria de massa, materializando o princípio defendido por Amílcar Cabral da “Independência Nacional como um acto de cultura”. A partir de Roterdão, uma cidade onde músicos e activistas políticos viviam em proximidade (alguns dos actores do movimento nacionalista eram, informalmente, músicos), ligada ao exterior através das suas densas ligações marítimas percorridas por trabalhadores marítimos cabo-verdianos, discos de vinil contendo música e poesia, acompanhados de capas com imagens e textos, foram conscientemente produzidos enquanto artefactos da identidade cultural cabo-verdiana com a possibilidade de circular internacionalmente.

Na visão dos nacionalistas, as edições fonográficas de *morna* e *coladera* constituíam provas, perante a comunidade internacional, da soberania cultural dos cabo-verdianos e, logo, da legitimidade da luta anticolonial que travavam. E poderiam fornecer aos cabo-verdianos materiais culturais para tracejar uma identidade cultural crioula desvinculada do estado colonial, o que veio a acontecer. Os discos de Voz de Cabo Verde, Bana, Luís Morais, Frank Cavaquinho, Djosinha, Tazinho e Humbertona permitiram que um grupo intermédio vivendo no arquipélago, bem como migrantes em diferentes pontos do globo, imaginassem, de modos evocadores, uma nação e a sua associação a um projecto de soberania política que implicava o fim do colonialismo português – relação reforçada pelo envolvimento de alguns dos músicos com o movimento nacionalista sediado na Holanda. Mais do que mensagens políticas explícitas, música e poesia transmitiam uma diferença cultural tracejando a identidade cultural crioula. A conotação política nacionalista era conferida pelo suporte material e gráfico e, à distância, era deixada à imaginação dos cabo-verdianos que poderiam relacionar o nome Voz de Cabo Verde – originalmente o título de uma das publicações da classe literata cabo-verdiana migrante nos EUA compondo genealogias do nacionalismo cabo-verdiano no início do século XX, envolvendo o poeta e compositor Eugénio Tavares – com uma tomada de posição próxima da luta anticolonial.

Para a classe intermédia do arquipélago e para a generalidade dos cabo-verdianos na diáspora, novos EP e LP editados pela Morabeza Records assinalavam a vitalidade da movimentação nacionalista. Na prática nacionalista do movimento e na imaginação de ouvintes, as gravações representavam uma reconquista do terreno da soberania cultural e da esfera da “intimidade” dos cabo-verdianos, dimensões que

havia sido ocupadas pela política cultural do estado colonial a partir da metrópole ao promover o “folclore” de Cabo Verde como expressão da miscigenação e convivência harmoniosa entre colonizador e colonizado.

Se no exemplo angolano descrito por Moorman, a relação entre a música enquanto principal significante da soberania cultural e o projecto de uma nação independente foi socialmente configurada pelas populações dos musseques de Luanda, no caso cabo-verdiano foram os nacionalistas no exterior, baseados nas premissas de Cabral, a ligar os domínios do “interior” e do “exterior”, do cultural e do político, no projecto de formação de uma nova nação. Após o 25 de Abril de 1974, os nacionalistas do PAIGC procuraram desencadear uma correspondência entre a autonomia cultural vivenciada no quotidiano, na qual a música desempenhava um papel preponderante, e um desejo ou projecto de autonomia política, duas dimensões desencontradas para grande parte das populações de Cabo Verde no momento de entrada dos nacionalistas nas ilhas. Em continuidade com a política cultural dos anos da luta pela libertação, a organização mobilizou a música, nomeadamente músicos igualmente pertencentes à elite cultural intermédia, de modo a aceder às populações, capturar a sua atenção e conquistar a sua legitimidade enquanto representante do estado. Como no argumento defendido por Turino (2000), a alternância da música e do discurso político nacionalista nos meses envolvendo o 25 de Abril de 1974 em preparação das primeiras eleições de 1975 terá constituído uma das primeiras experiências colectivas de sentimento da nação.

O regime de partido único descreveu uma política de selecção e valorização dos géneros “nacionais” que, seguindo Thomas Turino (2000), pode ser caracterizada como “nacionalismo musical” ou “cultural”: uma actuação política em que “estilos, actividades, e discursos musicais são explicitamente parte de movimentos políticos nacionalistas” (Turino 2000: 12-13) e em que práticas musicais são usadas “para desenvolver ou manter um sentimento nacional com propósitos políticos” (*Ibid.*: 14).

A participação de Os Tubarões nas campanhas do partido e a subsequente gravação do seu repertório foram chave no processo de construção da nação. Os seus arranjos para composições e letras de poetas nacionalistas materializaram uma teleologia da nação organizada em torno dos temas das injustiças do período colonial, da obstinação histórica dos cabo-verdianos na sua luta pela sobrevivência, da sua resistência à severidade do meio ambiente e ao abandono governativo. As canções gravadas por Ildo Lobo e Os Tubarões possibilitaram a circulação e tornaram audível

a narrativa teleológica da nação entre cabo-verdianos nas ilhas e na diáspora de modo mais efectivo do que qualquer campanha ou discurso político.

Inicialmente o seu estilo musical foi conservador e traduziu a sensibilidade “cosmopolita” e de classe média da elite intelectual e da nova classe dirigente. Abandonando os repertórios substancialmente baseados na música internacional que caracterizavam a prática musical dos “conjuntos” desde os anos 60, o grupo centrou a sua criação no arranjo da *morna* e *coladera*, os géneros que participavam da experiência da classe nacionalista desde o período colonial, aqueles que este grupo reclamava como base da nação e como signo da unidade nacional entre nove ilhas com histórias e práticas culturais distintivas. Contudo, novas sínteses estilísticas experimentadas por Kolá (1976), Opus 7 (1976), Bulimundo (a partir de 1978 e, com repertório gravado, de 1980) e Norberto Tavares (1979) durante a segunda metade da década de 70, designando o reenquadramento de práticas expressivas de Santiago em novos estilos de música popular, levaram o grupo a criar composições e arranjos integrando, como me referiram os seus elementos, de modo “estilizado” e menos afirmativo, os ritmos do *funaná* (a partir de 1979), mas igualmente da *tabanka* e do *colá San Jon* (1983). As práticas expressivas de músicos emergentes davam conta de novas construções públicas de “cabo-verdianidade”, associadas a histórias, identidades e práticas culturais ilhéus distintivas e, desse modo, a construções de raça, classe social e experiência social apontando para imaginações heterogéneas da nação.

6. *Funaná*, política cultural e a poética da nação diaspórica cabo-verdiana

6.1. Introdução

Durante os primeiros anos de soberania política de Cabo Verde, as histórias coloniais de proscrição, de marginalidade e de silenciamento das práticas expressivas de Santiago capturaram crescentemente a imaginação de jovens músicos vivendo nas ilhas, especialmente em Santiago, e em centros de diáspora, especialmente em Lisboa. No período em que o PAIGC, materializando o projecto de Cabral, governou os dois estados em nome dos quais havia travado a luta pela libertação (os anos da “unidade Guiné-Cabo Verde”, entre 1975-1980), músicos sedeados na Praia e em Lisboa iniciaram a adaptação de *funaná* e *batuko* a novos estilos de música popular. Este processo, que compreendeu diferentes estéticas ao longo de todo o período de soberania política de Cabo Verde e envolveu diferentes gerações de jovens músicos santiaguenses, estende-se ao presente, detendo interessantes reflexos nas próprias práticas participativas de onde retirou inspiração.

No presente capítulo procuro enquadrar a emergência e o desenvolvimento destas estéticas, práticas musicais e das identidades que as acompanharam de acordo com o contexto de construção da nação de Cabo Verde sob os regimes políticos de partido único do PAIGC (o período de unidade Guiné-Cabo Verde, 1975-1980), do PAICV (1981-1991), e do regime pluripartidário (desde 1991). Procuro tratar estas formações culturais de acordo com as relações temporalmente cambiantes entre as políticas de identidade articuladas por músicos, a política cultural de orientação nacionalista e, já nos anos do pluripartidarismo, a acção da indústria fonográfica internacional, nomeadamente do domínio de mercado da *world music*. Defendo globalmente que os processos criativos que envolveram o *funaná* e *batuko* a partir dos anos que volveram a Independência Nacional, bem como a sua divulgação entre cabo-verdianos, estiveram enredados em diferentes projectos de identidade nacional e ilhéu negociados entre músicos e actores da política formal sob diferentes conjunturas políticas.

Estas relações, que resultaram grosso modo na atribuição de um estatuto nacional às práticas expressivas de Santiago, configuraram o campo da política cultural que nos anos do regime de partido único do PAICV (1981-1991) incidiu especialmente na educação nacional e nas práticas culturais dos jovens com efeitos

culturais especialmente visíveis a partir dos anos do regime pluripartidário da segunda metade da década de 90. Procuro revelar como a acção conjunta do nacionalismo cultural e da indústria internacional da música moldou desde então os processos criativos em torno do *batuko* e *funaná*, e foi especialmente incisiva na criação de uma poética cultural da nação diaspórica cabo-verdiana, central nas estéticas desenvolvidas por jovens músicos.

6.2. “O retorno às fontes”

Nos anos da “unidade Guiné-Cabo Verde”, os processos de criatividade cultural em torno das práticas expressivas de Santiago e as formações de identidade que os acompanharam emergiram num ambiente de debate em torno do discurso anticolonial e nacionalista de Amílcar Cabral, cujas premissas representavam o modelo de referência para a construção da nação entre a classe política e intelectual. A forte dimensão culturalista do pensamento de Cabral fez incidir a discussão sobre o domínio das identidades e das práticas culturais, com reflexos nas construções da criouldade cabo-verdiana e na produção de práticas expressivas, sobretudo aquelas envolvendo a música e dança.

Através das ideias da “Independência Nacional como um acto de cultura” e do “retorno às fontes” Cabral havia postulado que o processo de conquista da soberania política deveria assentar no restauro da soberania cultural por parte do sujeito colonizado. Este restauro, que concebia como a própria captura da história e da cultura (a “reconquista da história” e a “retoma dos caminhos ascendentes da cultura”), envolvia a crítica ao discurso colonial e a desconstrução das suas pretensões universalistas (“a negação da supremacia da cultura dominante”). Como sintetizou David Scott (1999), se o poder colonial havia produzido uma divisão entre representação e realidade alienando “o sujeito colonizado do seu autêntico *self*”, a tarefa do movimento anticolonial e nacionalista consistia “na procura da auto-representação e no restauro de uma relação autêntica entre representação e realidade” (Scott 1999: 11). Intelectuais como Cabral e Fanon elaboraram uma “teoria política de libertação” encetando esse restauro (*Ibid.*: 12).

No momento após a Independência Nacional a desconstrução do discurso colonial e a desvinculação das suas hierarquias e valores exortada por Cabral, comportou a valorização das experiências sociais e práticas culturais com uma

história de coerção e de marginalidade sob a governação colonial, como eram os casos de *batuko*, *tabanka* e das práticas de *gaita* e *fero* agora subsumidas no termo *funaná*. Essas práticas e experiências haviam sido invisibilizadas com base na sua racialização e arredadas das representações públicas de identidade cabo-verdiana durante o período colonial. Quer o discurso colonial produzido entre metrópole e colónia e ramificado através dos discursos e práticas de autoridades civis e religiosas, quer o discurso das elites da terra na sua interiorização das categorias do pensamento colonial e na sua aproximação da criouldade cabo-verdiana a representações de portugalidade e de europeidade, haviam-nas proscrito ou ignorado com base na sua associação a uma primordialidade africana, a uma ausência de refinamento e de civilização e, desse modo, explícita ou implicitamente, a uma condição de inferioridade cultural. Sob o signo das ideias de Cabral, dos valores pan-africanistas do período e no contexto da aproximação política e cultural à Guiné-Bissau, essa africanidade “interna” (Vasconcelos 1997: 289) era agora socialmente valorizada e reavaliada pela emergente elite intelectual e política enquanto icónica da resistência ao colonialismo e de um passado reprimido e ocultado à maioria dos cabo-verdianos.

A “africanidade” fundacional da sociedade crioula, silenciada ao longo da história colonial, deveria ser redescoberta, participando do pleno desenvolvimento moral dos sujeitos e da descolonização do seu pensamento conforme defendida por Cabral. Entre a emergente classe política e a elite intelectual, este processo implicou uma inflexão em construções socialmente valorizadas de criouldade, concretamente a sua mobilidade - no “contínuo racializado” organizando discursivamente as identidades cabo-verdianas - de um pólo imaginado da “Europa” para o outro de “África”.

A mobilidade nas construções de criouldade do período foi especialmente visível na campanha cultural da “reafricanização dos espíritos”, uma ideia de Cabral que havia acompanhado a emergência do pensamento nacionalista e os debates do Centro de Estudos Africanos na Metrópole da década de cinquenta. Próxima da ideia de “retorno às fontes”, a “reafricanização dos espíritos” traduzia a desvinculação dos valores do pensamento colonial europeu pela classe intelectual no seu movimento de aproximação às “massas populares” e na sua plena integração no movimento de libertação. Iniciada durante a luta pela libertação, a “reafricanização dos espíritos” só se completaria no momento sucedendo a luta armada (Cabral 1999), aquele de construção da nação. Como assinalou o antropólogo João Vasconcelos na sua

etnografia e história do Racionalismo Cristão, nos anos da unidade Cabo Verde-Guiné Bissau, esta campanha cultural traduziu-se na sensibilidade emergente entre a classe intelectual de “elevação do uso do crioulo, da evocação das raízes africanas e da denúncia do colonialismo e do passado escravocrata a critérios de mérito literário e artístico” (Vasconcelos 2007: 285) e foi decisiva para uma reabilitação de *batuko*, *tabanka* e *funaná* entre aquele grupo.

Entre os músicos, a interpretação do princípio do “retorno às fontes” enquanto processo de identificação com as aspirações da população subalterna, traduziu-se acima de tudo numa busca de materiais culturais (sonoros, poéticos e cinéticos) associados a um passado proscrito transmitido através da própria ideia de “fonte” concebida enquanto “origem”. No contexto ilhéu, as práticas expressivas de *batuko* e *funaná*, performatizadas pela população camponesa santiaguense, representavam esse momento originário, associado a uma “africanidade” proscrita que ganhava nexos na narrativa anticolonial oficial da nova nação.

A orientação do partido, preconizando uma governação unificada entre Cabo Verde e a Guiné-Bissau (1975-1980) acentuou os laços imaginados ao continente africano. As relações políticas concretas entre Cabo Verde, a Guiné-Bissau e o seu país vizinho, Guiné Conakry, a partir do qual se travou igualmente a luta pela Independência, reflectiu-se na disponibilidade de géneros e estilos musicais moldando, a par das gravações comerciais trazidas por migrantes de retorno à terra, os cosmopolitismos de jovens músicos, quer na capital Praia, quer no Mindelo. Fonogramas comerciais gravados por intérpretes da Guiné-Bissau, da Guiné Conakry e de outros contextos da África Ocidental passaram a circular entre o continente e o arquipélago, dadas as alianças e relações políticas existentes. Os governos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau fizeram-se representar em eventos políticos realizados em cada um dos territórios por comitivas incluindo agrupamentos musicais. Do mesmo modo popularizaram-se “canções revolucionárias” compostas durante e tematizando a “luta pela libertação”, algumas em honra dos seus “heróis”, nomeadamente de Amílcar Cabral, cuja interpretação pública era agora, não só possível, como política e popularmente incentivada.

6.3. “Eu venho do interior”: Opus 7, Bulimundo e a resolução dos legados coloniais da raça, da classe social e da experiência insular

O ambiente de entusiasmo nacionalista e de estabelecimento de elos imaginados ao continente africano, marcou a prática musical de Opus 7 (ca. 1976-1978), o agrupamento que iniciou a adaptação do género *funaná* ao repertório de conjuntos electrónicos após a Independência Nacional na cidade da Praia. Ao abordar o repertório do grupo, o cantor e letrista Zézé di Nha Renalda (José Bernardo Dias Fernandes, n. Praia, 10 Janeiro de 1952) evidenciou o modo como o contexto político da Independência Nacional, mas igualmente os renovados materiais musicais introduzidos no contexto cabo-verdiano por migrantes, incidiram na prática musical do período e nos estilos culturais dos jovens. A identificação de cada um dos jovens com determinado intérprete ou estilo musical era crucial na construção de identidades individuais no espaço do Bairro Craveiro Lopes, onde cresceu.

Zézé di Nha Renalda:

Na altura era, depois da Independência, logo depois da Independência, havia morna, coladera, havia também muitas influências da Guiné-Bissau...

Rui:

Ai sim?

Zézé di Nha Renalda:

Sim, porque na altura falava-se muito da unidade da Guiné e de Cabo Verde, havia muito aquela influência da música da Guiné-Bissau.

Rui:

Gumbé?

Zézé di Nha Renalda:

*Gumbé é praticamente músicas africanas e... todas as músicas que podíamos tocar, porque aqui em Cabo Verde, na zona onde criei, ouvia-se todos os géneros de música. Lá ouvíamos Otis Redding, Wilson Picket, Percy Sledge, praticamente todas as músicas do mundo. Police, Beatles, Ozibiza, praticamente toda a música. E onde eu morava praticamente cada pessoa tinha de escolher determinado género que mais gostava e assumia, estás a ver?*⁹¹

Em 1976, Opus 7 viajou até Dakar, Senegal, com o intuito de desenvolver uma carreira no domínio da música. A experiência causou divergências entre os seus elementos, provocando o regresso de parte do grupo a Santiago que aqui prosseguiu a sua prática. Zeca di Nha Renalda (Emanuel Maria Dias Fernandes, n. Cidade da Praia, Santiago, 26 de Março de 1956), um participante assíduo dos ensaios, tornou-se o cantor do agrupamento, em substituição do irmão Zézé, um dos músicos que

⁹¹ Entrevista a Zézé di Nha Renalda (José Bernardo Dias Fernandes, n. Praia, 10 Janeiro de 1952). Achada de Santo António, Praia, Novembro de 2003.

permaneceu no continente. Zeca formou a sua sensibilidade de cantor através da vivência dos jovens do Bairro Craveiro Lopes mencionada pelo seu irmão. No período sucedendo ao 25 de Abril de 1974, tornou-se notado pela interpretação de “canções revolucionárias” na escola de formação de professores que então frequentava, sob o incentivo de uma professora ligada à UPICV, e por ter participado no concerto do grupo guineense Capa Negra, no cinema da Cidade da Praia (ca. 1975). Insatisfeito com as interpretações do cantor que substituíra Sidónio Pais, o cantor habitual do grupo, subiu ao palco para interpretar repertório do grupo, causando furor na plateia. O seu estilo vocal, como me referiu em entrevista, foi formado a partir da escuta de uma multiplicidade de práticas expressivas: o *batuko* e os géneros interpretados por tocadores e cantores de *gaita* e *fero*; a *cumbia* colombiana; o repertório da Voz de Cabo Verde; as canções políticas do período; os géneros e estilos de música popular da Guiné Bissau e da Guiné Conakry; e, especialmente, os cantores africano-americanos da *soul music* e *rhythm 'and' blues*:

Zeca di Nha Renalda:

Naquela altura, quando comecei a despertar, dentro de 70, 70 e pouco, as músicas de Cabo Verde eram muito poucas. De vez em quando, surgia Voz de Cabo Verde, mas música, mais, era cumbia. Então nós lá da zona, no Bairro, como na altura havia alguns emigrantes, ouvíamos muita música estrangeira. Eu gostava muito de soul music, Otis Redding, Arthur Connely, Joe Tags, Wilson [Picket], James Brown. Eu, era mais este estilo que eu gostava. Graças a este estilo eu aprendi muitas técnicas de cantar, muitas maneiras de cantar. Então às vezes alguém pode olhar-me ali e dizer “Zeca é cantor de funaná” – como antigamente o funaná era uma coisa desprezada, batuko era uma coisa desprezada, tudo o que os portugueses não entendiam, desprezavam⁹². Alguém pode pensar que eu sou só cantor de funaná, mas eu sou cantor de toda a boa música⁹³.

À imagem dos restantes agrupamentos e músicos activos durante esse período de mobilização política, Opus 7 actuou substancialmente nas manifestações do PAIGC que então monopolizavam os eventos públicos e a *performance* da música. Conforme Zeca me relatou, terá sido por ocasião de uma dessas actuações – a participação no evento “Em Saudação ao Terceiro Congresso do PAIGC” que se realizava na mesma altura na Guiné-Bissau, em 1977 - que o grupo experimentou abordar pela primeira vez o *funaná*, adaptando a uma melodia transmitida por um amigo, com uma letra pouco desenvolvida, chamada *Luciano Brazon*, os versos de

⁹² No seu depoimento, Zeca concebe os comentários que o constroem exclusivamente como um cantor de *funaná* como detendo um fundo pejorativo e associa-os ao discurso colonial português e ao seu “desprezo” pelas práticas expressivas de Santiago.

⁹³ Entrevista a Zeca di Nha Renalda (Emanuel Maria Fernandes Dias, n. Cidade da Praia, Santiago, n. 26 de Março de 1956). Achada Grande, Praia, Abril de 2009.

Djonsinho Cabral, um *funaná* reproduzido no âmbito da memória social do interior de Santiago, comentando as assimetrias do regime colonial de exploração da terra.

As experiências de adaptação do *funaná* ao estilo e repertório dos conjuntos, iniciadas com Opus 7, foram aprofundadas pelo grupo Bulimundo, formado em 1978, em Pedra Badejo, uma localidade no litoral leste da Ilha de Santiago, sob a iniciativa do compositor e guitarrista Carlos Alberto Silva Martins (n. Renki Purga, Pedra Badejo, 8 de Agosto de 1951; m. Praia, Março de 1988), conhecido como Katchass. No final da década de 60, Katchass havia sido estudante em Portugal na Escola Agrícola de Santarém, onde terá desenvolvido parte da sua aprendizagem da guitarra. O envolvimento com as actividades de mobilização anticolonial do PAIGC junto dos estudantes terá motivado a sua ida para Paris, no início da década de 70, onde integrou agrupamentos formados por migrantes cabo-verdianos, nomeadamente o grupo Broda, ensaiando e actuando na Associação Cabo-Verdiana, em Paris (Lopes 1996: 607). De acordo com os vários relatos que escutei de amigos ou conhecidos seus durante o trabalho de terreno, o período em Paris, que se estendeu até aos anos envolvendo a Independência Nacional (ca. 1977), familiarizou-o com os estilos da música popular internacional, nomeadamente com o *pop-rock* e a música das Caraíbas. O guitarrista mexicano Carlos Santana e o cantor jamaicano Bob Marley contar-se-iam entre os músicos que mais o terão marcado. O modo como reenquadraram traços estilísticos ou práticas expressivas locais no universo da indústria global da música e, sobretudo no caso do primeiro, de acordo com o idioma da música popular de circulação internacional, nomeadamente norte-americana, terá constituído uma matriz para a prática de Katchass com o grupo Bulimundo, que desenvolveu intersecções estilísticas entre o *funaná* e práticas musicais de várias proveniências, nomeadamente os estilos do *rock* do período. Ao regressar a Cabo Verde Katchass é profissionalmente colocado enquanto técnico agrícola e florestal e persegue o projecto de formar um agrupamento musical, trazendo dos anos da emigração instrumentos musicais electrónicos, pedais de efeitos e amplificação sonora – bens de consumo raros em Cabo Verde no período, cuja propriedade não só permitia formar um conjunto, como assumir um papel decisor relativamente à sua orientação musical.

Na zona onde nasceu e cresceu iniciou os primeiros ensaios e formou Bulimundo. Nesse ano o grupo realizou a sua primeira actuação pública na localidade de Órgãos. A insatisfação de Katchass com a *performance* de alguns dos elementos

do grupo e com o seu estilo inicial conduziram a uma reformulação envolvendo elementos do agrupamento sediado na cidade da Praia, Opus 7. Após assistir a um ensaio do grupo a convite de Zeca di Nha Renalda, Katchass convidou cinco dos seus elementos nas duas semanas seguintes. Com a nova formação, Bulimundo sediou-se na Cidade da Praia, passando a ensaiar na sala de Opus 7, no Bairro Craveiro Lopes.

Bulimundo configurou a sua prática musical em torno da instrumentação electrónica que começava a caracterizar os “conjuntos” do período em Cabo Verde, composta por duas ou três guitarras eléctricas (uma guitarra de suporte rítmico-harmónico, e duas guitarras solistas, concebidas como “solo” e “contrasolo”), baixo eléctrico, bateria, instrumentos de percussão, sintetizador, saxofone (que, à semelhança de outros instrumentos de sopro, era mais raro entre a instrumentação dos conjuntos) e voz. O seu estilo musical centrou-se substancialmente na sonoridade das guitarras eléctricas, com um papel preponderante no acompanhamento instrumental, linhas melódicas e solos. O som do sintetizador, com o timbre distintivo do fabricante comercial Farfiza, desempenhou, conjuntamente com os padrões instrumentais entrelaçados das guitarras, um papel central na configuração do estilo musical, enquanto instrumento de acompanhamento harmónico e instrumento solista. Aos dois géneros locais de maior popularidade em todas as ilhas do arquipélago, a *morna* e a *coladera* - objecto de gravações comerciais desde a década de 40 do século XX e de interpretação por conjuntos electrónicos desde Voz de Cabo Verde, na década de 60 -, Bulimundo acrescentou a interpretação do *funaná* e, pontualmente, do *batuko*, arranjados enquanto géneros de música popular e “moderna”. O *funaná* tornou-se deste modo um género susceptível de ser abordado por conjuntos electrónicos enquanto repertório de dança destinado a bailes e alvo de gravações comerciais. Ao colocar lado a lado, os géneros nacionalmente difundidos da *morna* e *coladera* e o *funaná*, até ao período confinado a Santiago e à diáspora santiaguense em São Tomé e em Portugal, com uma história de coerção no período colonial, o grupo procurou criar um repertório de representação nacional no contexto político de construção da nação. Dada a repressão que a governação colonial exerceu sobre as práticas culturais do interior de Santiago, e atendendo, quer aos poucos meios de comunicação entre ilhas, quer às restrições políticas respeitando a mobilidade no arquipélago, muitos cabo-verdianos nas ilhas e na diáspora só vieram a conhecer o *funaná* através das adaptações de Bulimundo e do seu acesso à gravação após a Independência Nacional.

Através da sua prática musical, Bulimundo procurou reposicionar a identidade *badiu*, a experiência histórica da população santiaguense no período colonial e a memória social que comportava, no quadro das identidades insulares compondo a nova nação. A canção *Bulimundo* (1981/ 1980), em especial, constituiu um veículo de auto-apresentação da estética e ética do grupo [Exemplo 7 do CD que acompanha a tese]:

<i>N'buli mundo</i>	Eu agitei as pessoas
<i>Buli buli</i>	Agitei, agitei
<i>Lá n'Assomada</i>	Lá na Assomada
<i>N'Buli mundo</i>	Eu agitei as pessoas
<i>Buli, buli</i>	Agitei, agitei
<i>Lá na Santiago</i>	Lá em Santiago
<i>Ouvi nós musika</i>	Oiçam a nossa música
<i>Batuko</i>	<i>Batuko</i>
<i>Tabanka</i>	<i>Tabanka</i>
<i>Funaná</i>	<i>Funaná</i>
<i>Ahn!</i>	<i>Ahn!</i>
<i>Ai nha mai</i>	Ai minha mãe!
<i>É kel li ki é di nós</i>	É isto que é nosso
<i>N'Buli mundo</i>	Eu agitei as pessoas
<i>Buli, buli</i>	Agitei, agitei
<i>Na Tarrafal</i>	No Tarrafal
<i>Uuum!</i>	<i>Uuum!</i>
<i>N'Buli mundo</i>	Eu agitei as pessoas
<i>Buli, buli</i>	Agitei, agitei
<i>Na fim di mundo</i>	No fim do mundo
<i>Ouvi nós musika</i>	Oiçam a nossa música
<i>É batuko</i>	<i>É batuko</i>
<i>Tabanka</i>	<i>Tabanka</i>
<i>Funaná</i>	<i>Funaná</i>
<i>Ai nha mai!</i>	Ai minha mãe!
<i>É kel li ki é di nós</i>	É isto que é nosso
<i>Ma tabanka</i>	Que a <i>tabanka</i>
<i>Funaná</i>	O <i>funaná</i>
<i>É kel li ki é di nós</i>	É isto que é nosso

(*Bulimundo*, autoria Bulimundo, 1981/ 1980)

Mais do que a intenção do grupo estabelecer um repertório em torno dos géneros citados, a “nossa música” que a letra exorta o público a ouvir representa um

depoimento de identidade *badiu* dirigido a todos os cabo-verdianos nas ilhas e na diáspora, sobre a pertença de *batuko*, *funaná* e *tabanka* entre as práticas culturais da nação. A canção revela o projecto de inclusão das práticas expressivas *badiu* num património cultural nacional, trespassando as fronteiras da diferença regional, e aquelas herdadas do período colonial da classe social e da raça. A “agitação” mencionada na letra - um jogo de palavras aludindo à figura de “Bulimundo”, um ser com atributos fantásticos que povoa a oralidade cabo-verdiana, evocado para assombrar as crianças - prende-se com a tentativa de interrupção do discurso colonial português e das hierarquias de valor que construiu entre uma base concebida como africana e “não civilizada”, identificada com as populações do interior de Santiago e com as suas práticas culturais, e um topo pensado como europeu e “civilizado”. A ética do grupo radica na desracialização e descolonização do discurso no momento de construção de uma cultura nacional que idealmente deveria unificar e aproximar as experiências discrepantes de cabo-verdianos das diferentes ilhas durante o período colonial. Pode ler-se que, volvida uma história de proscricção e de invisibilidade, Santiago e as suas práticas culturais passam a aceder aos mesmos meios públicos de representação ao dispor de outros grupos sociais compondo a nação e se empenham em lutas de representação identitária no seu espaço político.

Numa entrevista concedida a um periódico cabo-verdiano na década de 80, Katchass referiu-se retrospectivamente ao processo de tornar aceites, entre cabo-verdianos de diferentes origens regionais e, sobretudo, de diferentes classes sociais, as práticas de Santiago enquanto expressões nacionais – e desse modo resgatar da subalternidade as populações do interior de Santiago – como uma “guerrilha cultural” (Lopes 1997: 608). No percurso do grupo, a “guerrilha cultural” havia consistido em romper através dos próprios espaços da geografia colonial e trazer o *funaná* do interior e dos bairros de formação mais recente na cidade da Praia, compostos por migrantes do interior, “para cima da Praia”, ou para o *Plateau*, o espaço social da elite política e económica durante o período colonial e o centro de construção política da nova nação.

Esse percurso foi, simultaneamente, um trajecto simbólico e físico. Em qualquer biografia do grupo, além dos marcadores fornecidos por cada uma das gravações que realizou na Holanda a partir de 1980, geralmente acompanhadas de digressões nos principais centros da diáspora cabo-verdiana, constam inevitavelmente os momentos em que participou em eventos de organização estatal no *Plateau*, como

no Festival Praia 80, organizado no âmbito das comemorações do Quinto Aniversário da Independência Nacional (1980) e realizado no Cineteatro da Praia. Como Zeca di Nha Renalda acentuou, a aceitação institucional do grupo e da sua estética deveu-se a figuras políticas influentes nas decisões de política cultural do partido, nomeadamente David Hopffer Almada, então Ministro da Justiça (1975-1985), presidindo à comissão de organização do evento.

A canção do seu repertório que, de modo mais assertivo, encerra o projecto de integrar as identidades *badiu* numa narrativa de nação, salvaguardando as diferenças de experiência social entre cabo-verdianos herdadas do período colonial é *N'bem di Fora* (“Eu vim do interior”). O poema consiste num depoimento de identidade *badiu* relatado na primeira pessoa. Apresenta alguns dos traços essenciais de auto-representação identitária socialmente partilhados pela população santiaguense e parcialmente aceites por cabo-verdianos de outras ilhas relativamente a ela. A experiência subalterna das populações do interior de Santiago no período colonial, apoiada na memória social e em formas de historicidade que o grupo começava a veicular no domínio da produção musical pós Independência, é especialmente enfatizada [Exemplo 8 do CD que acompanha a tese].

Nau nau ka nhós stranham
É si kim fêtu
É Nhor Deus ki fazem si

Não não não me estranhem
 É assim que eu sou feito
 Foi o Senhor Deus que me fez
 assim

Nha boka ka sabi lixonxa
Nha guenti n'ka kria
Na roda di brankos

A minha boca não sabe pedinchar
 Minha gente eu não cresci
 À volta dos brancos

Sodadi di nha kutelo
Sodadi ma é ka mi
Na mundo n'ka podi tchora

Saudade do meu outeiro
 Saudade mas não sou eu
 No mundo eu não
 posso chorar

Dexa kusa sima sta
Mi ti k'intcha
N'ta pupa ta rabenta pan!

Deixa a coisa como está
 Eu quando encho
 Eu grito eu rebento *pan!*

N'bem di fora oi!
N'bem di fora oi!
N'bem di fora oi!
N'bem di fora!

Eu vim do interior oi!
 Eu vim do interior oi!
 Eu vim do interior oi!
 Eu vim do interior!

[Parte falada]

*É mi!
É mi ki ba São Tomé
Ku fomi!
Mas ku speranssa
Di um dia djunta
Na nós na raiz profundo*

Sou eu!
Sou eu que fui para São Tomé
Com fome!
Mas com esperança
De um dia nos juntarmos
Na nossa raiz profunda

(*N'Bem di Fora*, autoria Bulimundo, 1980)

Embora a Ilha de Santiago não seja mencionada - apenas a característica de se “ser do interior” -, os enunciados do poema e a escolha do *funaná* como seu suporte musical deixam implícito de que se fala da população camponesa da ilha. O poema começa por assinalar a alteridade da população do interior de Santiago no espaço da nação cabo-verdiana (“não me estranhem/ é assim que eu sou feito”), enquadrando essa diferença, num primeiro momento de acordo com um desígnio divino (“Senhor Deus que me fez assim”), mas ao longo do poema, de acordo com uma história colonial distintiva. Tendo vivido nas margens da sociedade colonial, distante do contacto directo com a população colonizadora branca, aquele que “vem do interior” não domina os códigos de civilidade e de relacionamento introduzidos pela presença europeia, não “lisonjeou” os poderosos para obter ganhos (“a minha boca não sabe lisonjear/ minha gente não cresci à volta dos brancos”) – um depoimento frequentemente mobilizado nos discursos de identidade *badiu* definidos por oposição à população urbana do Mindelo, São Vicente.

O grupo selecciona, igualmente, como características essenciais da população *badiu* a sua ligação aos espaços de intimidade, autonomia, auto-isolamento e liberdade dos “cerros” e “outeiros” do interior (“saudades do meu outeiro”) que considera como a sua “casa”. A “saudades” da “casa” e da “terra”, causada, sobretudo, pela obrigatoriedade de emigrar, não é exteriorizada ou codificada em termos emocionais. A experiência histórica da população santiaguense obriga-a a resistir às adversidades sem as dramatizar. As linhas de género e de masculinidade que rodeiam representações de identidade santiaguense configuram o valor de não exteriorizar o sofrimento através do “choro” (“no mundo não posso chorar”).

A reacção intempestiva e abrupta concebida enquanto traço de carácter da população camponesa de Santiago é um resultado dos limites da sua capacidade de resistir às adversidades, implicitamente da ecologia e das assimetrias da governação política (“eu quando encho, eu grito, eu rebento, pan!”), evocando quer a história de

revoltas de escravos e camponeses na ilha, quer as atitudes temperamentais do quotidiano, culturalmente associadas à população do interior.

A letra é concluída com um depoimento falado que alude à experiência social e individualmente fracturante do trabalho forçado nas roças de São Tomé e Príncipe para escapar à morte e à “fome” - a palavra projectada com maior intensidade na interpretação vocal de Zeca di Nha Renalda. O enunciado elege a população do interior de Santiago, simultaneamente, como a espinha dorsal do trabalho colonial e como aquela que, entre os grupos sociais do arquipélago, sofreu de modo mais intenso as assimetrias da governação portuguesa. A experiência diaspórica de São Tomé é retratada como um acto de sobrevivência, motivado pelo desejo de retorno ao território de origem. O termo “raiz profunda” é duplamente significativo, uma vez que alude quer à “casa” ou “terra” da população santiaguense no interior da ilha, quer ao espaço e tempo fundadores da sociedade cabo-verdiana, o da ilha de Santiago no período da escravatura. “Raiz profunda” configura o interior de Santiago como o “berço” da nação cabo-verdiana, como o lugar de origem de todos os cabo-verdianos.

Apesar do depoimento de garante de uma identidade *badiu* na comunidade imaginada da nação, assinalado através de uma menção aos géneros de Santiago na letra de *Bulimundo*, o grupo incluiu desde o início os géneros musicais transversais às experiências sociais de cabo-verdianos em todas as ilhas do arquipélago e na diáspora. O seu repertório de *coladera* e *morna* era maioritariamente da autoria do compositor e autor de letras da cidade da Praia Ney Fernandes, pontualmente arranjando canções de outros compositores vivendo na capital como Antero Barbosa, Antero Simas, Renato Cardoso, Alcides Brito, entre outros. O núcleo do repertório era constituído por composições no género *funaná*, em cuja abordagem se destacou. Além de composições de Katchass trabalhadas em conjunto, o repertório de *funaná* do agrupamento assentou em arranjos para canção de *pessa* de *tocadores* de *gaita* nos estilos *funaná rapikado* e *samba*, que Katchass, Zézé e Zeca conheceram em viagens ao interior da Ilha de Santiago, através de visitas a casa de tocadores ou da frequência de encontros e “concursos” de tocadores que se realizaram com regularidade nos anos sucedendo a Independência Nacional sob o incentivo do PAIGC e PAICV. O grupo seleccionou especialmente composições dos tocadores Kodé di Dona (*Febri di Funaná*, *Pé di Pedra*) e Sema Lopi (*Sema Lopi*, *Xintado na Praça*), bem como composições tidas como pertencendo à “tradição” (*Santo Antoni di Belém*, *Fidjus di Funaná*) que conheciam igualmente através da prática dos tocadores. As canções

eram arranjadas em ensaios na Cidade da Praia a partir de gravações realizadas no interior pelos seus elementos em gravadores de cassette ou, sobretudo, tendo-lhes chegado às mãos por amigos – uma prática que na entrevista que realizei com Zeca, ao comentar o modo como o grupo criava o seu repertório nos anos sucedendo a Independência, designou enquanto “recolha”:

Zeca di Nha Renalda:

[Katchass] vinha com gravações do interior, dava-me cassetes com gravações de gaita para eu escolher isto ou aquilo. Entendes? Como no caso da música Febri di Funaná. Aquela música Febri di Funaná foi uma recolha de uma gravação que alguém emprestou ao Zézé. Era Kodé di Dona e Sema Lopi que tocavam aquela, cantavam.

Rui:

Então não eram vocês directamente que conheciam, que iam para o interior para falar com tocadores?

Zeca di Nha Renalda:

Era mais recolha. Nós também tocávamos muito para o interior e cada vez que tocávamos para o interior, naquela altura havia muitos encontros de tocadores de gaita para todas as bandas. Na altura conheci muitos. Não havia muito, mas sempre que havia uma festa grande, havia coisas de gaita, alguma concentração de tocadores. Eu conheci muitos tocadores naquela altura.

Foi a estas práticas de perfil etnográfico que Nésio Moniz se referiu quando nos reencontrámos em Lisboa e numa conversa sobre a música nos anos após a Independência mencionou que Katchass, Zeca e Zezé frequentavam os encontros de tocadores em São Domingos e “tomavam o seu som” (*toma son na mi*, “tomavam som em [junto de] mim”) e o de outros tocadores. Nésio referia-se ao contacto directo entre músicos e tocadores, mediado pela escuta, pela visualidade, pela oralidade ou pela gravação, na busca de materiais inspirando novas composições.

Em Santiago, Bulimundo inaugurou práticas de perfil etnográfico no domínio da cultura expressiva, envolvendo o contacto entre jovens da cidade e tocadores camponeses do interior da ilha, concebidos como fontes de inspiração e expoentes da tradição e da ancestralidade, cujo conhecimento cultural, alvo de repressão e segredo durante o período colonial,urgia revelar no contexto de construção da nação. Este campo de representações e as suas formas de organização da prática musical constituíram a base para os processos de criatividade cultural de posteriores gerações de jovens músicos da ilha, como, durante a década de 90, Orlando Pantera.

Através de composições próprias e de arranjos de *pessa* de repertório de tocadores de *gaita* e *fero*, Bulimundo integrou e trabalhou criativamente num novo estilo musical vários dos traços estilísticos e expressivos do género *funaná* como

interpretado por tocadores. Nas suas composições, fortemente marcadas pelos estilos do *rock* anglo-americano do período, comportando introduções instrumentais desenvolvidas e secções contrastantes numa canção estrófica com refrão, o grupo utilizou a bateria e a guitarra ritmo para a estilização da configuração rítmica do *funaná*, sobretudo do padrão rítmico dominante interpretado por tocadores de *fero*; em algumas canções ou secções de canções, adoptou a estrutura harmónica padrão do género; descreveu a energia musical e expressiva do *funaná*, sublinhada pelo andamento rápido, pela textura rítmica e instrumental densa das composições e pelo estilo vocal de Zeca di Nha Renalda; e manteve uma proximidade poética às experiências do quotidiano, usando as formulações da oralidade do *crioulo* falado em Santiago que pontuam as práticas expressivas de *batuko* e *funaná*.

A identidade musical do grupo é indissociável do timbre e estilo vocal de Zeca di Nha Renalda, encarregue de interpretar as canções de *funaná*, cabendo aos cantores Zézé di Nha Renalda (numa fase inicial) e, sobretudo, Zequinha a interpretação de *morna* e *coladera*. O timbre médio agudo de Zeca, de forte projecção sonora, e o seu estilo interpretativo pontuado de interjeições e ênfases semânticos, inspirados na prática interpretativa oral do *batuko*, do *funaná* e dos cantores africano-americanos da sua preferência, ajustou-se ao estilo musical electrónico denso e de grande amplificação que o grupo criou.

6.4. Juventude e as tecnologias políticas do regime de partido único: a JAAC, a OPAD e o concurso *Todo o Mundo Canta*

Durante os anos do regime de partido único do PAICV (1981-1991), uma parte substancial da política cultural em Cabo Verde foi assumida pela Juventude Africana Amílcar Cabral, a JAAC, que, após o golpe militar da Guiné Bissau e o afastamento político de ambos os estados (1980), foi renomeada de JAAC Cabo Verde, JAAC-CV. A JAAC formou-se em Setembro de 1974, na região de Madina do Boé, na Guiné-Bissau, com base na OPAD, a Organização dos Pioneiros Abel Djassi, o primeiro órgão de juventude do partido durante o período da luta armada (Lobban e Lopes 1995: 169), orientado para a educação e formação política das crianças (os “pioneiros”) de “zonas libertadas”. A educação política descrevia os princípios contidos na obra de Amílcar Cabral. “Abel Djassi” havia sido, de resto, o nome adoptado por Cabral no período da “luta armada”, recuperando o *nominho* ou *nomi di*

casa por que era conhecido durante a infância, sobretudo entre familiares. A JAAC resultou da intenção de jovens militantes guineenses, bem como de cabo-verdianos de visita ao território⁹⁴, constituírem uma organização centrada nas actividades, valores e preocupações dos jovens. A organização dirigida aos jovens passou a conter, desde então, a OPAD, o ramo dedicado às crianças. Em 1978, uma reunião de delegados ou jovens representantes de todas as ilhas do arquipélago em São Filipe, na Ilha do Fogo, resultou na elaboração dos estatutos da JAAC para Cabo Verde e no início do diálogo sobre as linhas que deveriam guiar a sua orientação. Após uma fase de estruturação, foi no período de regime de partido único que sucedeu à cisão política entre a Guiné e Cabo Verde que a organização ganhou relevo na política cultural, de educação e, de um modo global, na vida pública nas ilhas. A JAAC era uma organização partidária, classificada no seio do PAICV enquanto “organização de massas”. Embora não fosse formalmente estatal, era suportada através dos meios, recursos e ligações com o exterior do Estado e actuava no sentido de reforçar a sua hegemonia. Mobilizava crianças e jovens, a quem procurava inculcar os valores do partido com o objectivo de formar os futuros quadros políticos da organização. A JAAC era chave na implementação da hegemonia da organização partidária que, para se concretizar, deveria iniciar-se através de socialização na infância, junto dos “pioneiros” afectos à OPAD, e ser continuada junto dos “jovens” afectos à JAAC. Cumpridas as etapas, os jovens tornar-se-iam, idealmente, militantes e quadros do PAIGC na entrada para a vida adulta. Através de seminários políticos, os jovens dirigentes da JAAC, bem como militantes e dirigentes do partido convidados, transmitiam às crianças e aos jovens o significado da luta armada, os valores da Independência Nacional, os princípios do partido, os seus projectos para o país e a importância dos jovens para a sua concretização. Os valores preconizados por Cabral da “luta da libertação nacional”, do “pan-africanismo”⁹⁵ e da “reafricanização dos espíritos”, do “papel da cultura” na construção da nação, eram enfatizados.

A par da formação política, os jovens ligados à organização eram mobilizados para desenvolver trabalho “voluntário”, útil à comunidade e à construção da nova nação, promotor de valores centrais para a organização como o “voluntarismo”, a “cooperação”, o “colectivismo”, a “solidariedade” e a “igualdade de oportunidades”⁹⁶.

⁹⁴ Entrevista a Arnaldo Andrade (Arnaldo Andrade Ramos, n. Sal Rei, Boavista, 1957). Lisboa, 8 de Abril de 2010.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

O envolvimento dos jovens com o trabalho comunitário voluntário e o intercâmbio proporcionado pela experiência, eram entendidos como meios de prevenção de problemas afectando os jovens, como a desocupação no dia-a-dia, o consumo de álcool e de droga. Entre os principais trabalhos desenvolvidos pelos jovens contavam-se a florestação e o cultivo de hortas abandonadas, a reparação de escolas, a construção de placas desportivas, a reparação de calçadas e de estradas, a limpeza de cemitérios e, pontualmente, a alfabetização de adultos. O trabalho voluntário era sobretudo realizado no âmbito de “acampamentos agro-políticos”.

A JAAC-CV integrou várias organizações internacionais de juventude não governamentais, sobretudo identificadas com os valores socialistas e vocacionadas para a transmissão dos valores do comunismo internacional entre os jovens (como a *World Federation of Democratic Youth*), e encetou contactos e intercâmbios com organizações de juventude afectas aos países do bloco socialista (como a *Konsumol*, a principal organização de juventude do Partido Comunista da União Soviética)⁹⁷. A juventude constituiu uma das principais áreas de cooperação internacional nos anos após a Independência, o que permitiu o financiamento das iniciativas da JAAC-CV. Cabo Verde foi representado pela JAAC-CV e OPAD-CV em encontros, sobretudo acampamentos, de crianças e de jovens em vários países, compreendendo algumas das tarefas de trabalho descritas, bem como o intercâmbio cultural.

A acção da JAAC-CV foi especialmente visível nos domínios da “cultura” e do desporto. Neste último, a JAAC criou competições inter-ilhas de futebol, atletismo e ciclismo. Nas várias modalidades desportivas, apurados de competições realizadas em cada uma das ilhas disputavam finais num período com a duração de uma semana, habitualmente durante as férias escolares de Páscoa. O desporto constituía, a par da expressão cultural, uma das principais áreas de mobilização dos jovens, promovendo os ideais de um corpo são e combatendo o ócio e o desvio social.

Através da formação política de crianças e jovens com o ênfase nacionalista da obra de Cabral, bem como através das actividades desenvolvidas durante a década de 80, nomeadamente o concurso *Todo o Mundo Canta*, a JAAC desempenhou um papel central na relação de jovens e populações com a “cultura” de Cabo Verde, incidindo sobre discursos e práticas de produção e consumo da música prevaletentes no presente. No interior de Santiago e com base na interpretação das premissas de

⁹⁷ Entrevista a José Avelino Gomes Leal (n. Picos São Salvador do Mundo, Santiago, 5 Setembro de 1961). Odivelas, 11 de Abril 2010.

Cabral do “retorno às fontes” e do relevo da “cultura na luta da libertação nacional”, a JAAC procurou comunicar a crianças e jovens a prioridade de reproduzir ou manter práticas culturais “da terra”. Nesse contexto foi especialmente significativa a “valorização” das expressões com histórias de interdição colonial, nomeadamente o *batuko* e *funaná*.

Ao abordar os seminários políticos dirigidos às crianças e jovens, José Avelino Gomes Leal (n. Picos, Santiago, 5 de Setembro de 1961), um dos fundadores da Secção da JAAC da região de Picos São Salvador do Mundo, referiu-me que a “cultura” constituía uma das áreas centrais de debate.

Avelino:

Nós falávamos na altura, sobretudo, sobre o que era o PAICV. Tínhamos que falar sobre o que era o PAICV. Tínhamos de fazer com que a juventude gostasse da política, gostasse dos projectos do partido na altura. Era falar da Independência, da luta armada, era falar um bocado sobre o programa do governo, o que é que o governo ia executar, que os jovens também podiam dar uma contribuição. Era assim, mais ou menos, que os dirigentes falavam à juventude. Mas também havia seminários, seminários de formação política, não só com temas políticos, mas também falávamos de educação sexual, falávamos do respeito, do civismo, etc. Também era uma forma de encaminhar os jovens a ocupar o tempo livre com actividades que a JAAC fazia, quer dizer, para os jovens não ficarem na rua, caírem no alcoolismo, na droga, etc. Era mais ou menos isso que abordávamos naqueles seminários de uma semana e também nos campos agro-políticos.

Rui:

E podiam, por exemplo, abordar também a questão da “cultura” e da “cultura nacional”?

Avelino:

Com certeza, com certeza. Falávamos sobretudo da tradição oral. Falávamos do batuko e do funaná, como é que surgiu o funaná, como é que o batuko era no tempo antigo, no tempo colonial, que era proibido, a Igreja Católica proibia a nossa cultura. Sobretudo o batuko e o funaná, foi depois da Independência é que veio a reaparecer e daí os dirigentes falavam sempre aos jovens “temos agora de aprender a nossa cultura”. E daí é que surgiu, então, um grupo de jovens a tocar gaita, a tocar violão, a começar a cantar. Fazíamos tipos de convívios na casa das pessoas à noite. A JAAC fazia também uma actividade que deu muito contributo em Cabo Verde que era Noites Juvenis, quer dizer, Noites Juvenis e Semanas Juvenis. Às vezes um sector da JAAC organizava uma semana que era só dedicada à juventude. Havia um dia dedicado ao desporto, outro dia só à cultura, outro dia só a seminários, à formação política, outro dia só convívio, música e convívio. Depois havia aqueles jogos, havia música, havia projecção de filmes. Eu inclusive pertencia a um projecto na altura que foi financiado pela Bélgica, que era Cinema e Animação no Campo. Esse projecto funcionou sobretudo na Vila da Assomada e em Santiago. Então tínhamos vários filmes, filmes educativos. Filmes de carácter político, de carácter cooperativo. E nós projectávamos filmes à noite para os jovens.”⁹⁸

⁹⁸ *Id.*

Através de iniciativas como as *Noites Juvenis* ou os acampamentos agro-políticos, a organização promovia o contacto dos jovens com as pessoas mais velhas das comunidades do interior de Santiago. Seminários incidindo na história de Cabo Verde, enfatizando acontecimentos estruturantes na memória social e historicidades das populações que interessava à organização acentuar na criação de uma alteridade relativamente à governação colonial, como a *fomi* 47 ou a proscrição das “tradições” do *batuko*, *tabanka* e *funaná*, eram narrados por pessoas que os haviam testemunhado. A *batukadera* Bibinha Cabral e o seu grupo de *batuko* ilustravam aos mais novos como se dançava *batuko*. Kodé di Dona e um tocador de *fero* acompanhante interpretavam os repertórios caracterizando a prática dos tocadores. Pessoas localmente reconhecidas pelos seus dotes de oralidade, transmitiam as histórias de *Ti Lobo ku Chibinho*. Estes materiais culturais eram trabalhados pelos jovens da JAAC em peças de teatro apresentadas em algumas povoações do interior.

Na tentativa de implantar a sua hegemonia no interior de Santiago e criar consenso em torno do projecto de nação liderado pelo partido, a JAAC procurou contrariar a hegemonia da Igreja Católica e a autoridade dos párocos junto das populações. Se o processo de conquista da autonomia política havia afastado a figura do colonizador, a separação do colonialismo implicava igualmente “combater” um “colonizador” interno, mais enraizado no interior de Santiago, aliado da governamentalidade do estado colonial: a estrutura hegemónica da Igreja e a figura do pároco, no período afastados dos ideais nacionalistas e, sobretudo, dos valores marxistas do partido. No período sucedendo ao 25 de Abril de 1974, quer o partido representante do Estado, quer a igreja, elegeram a juventude como um campo de actuação e de disputa de hegemonia. Através de práticas diferenciadas de música e dança, articulando constelações morais, de raça e de classe social diferenciadas, ambas as ordens buscando hegemonia, procuraram aproximar-se dos jovens, transmitindo concepções da cultura, da história, da nação e de comportamento normativo discrepantes.

A acção da JAAC-CV na cidade da Praia e no interior de Santiago teve claras repercussões nos processos criativos desenvolvidos por uma geração de jovens nascida nos anos antecedendo ou sucedendo imediatamente a Independência Nacional de Cabo Verde. Alguns dos principais protagonistas do movimento que descrevo à frente de revitalização do *funaná*, nos primeiros anos do regime pluripartidário, no final da década de 90, como os tocadores de *gaita* e *fero* Iduíno e Bino, do grupo

Ferro Gaita, ou Dju, do grupo Rabenta – para mencionar apenas três exemplos significativos -, foram “pioneiros” ligados à OPAD-CV e à JAAC-CV. A primeira vez que contactei com o nome de ambas as organizações foi através da história de vida de Dju. Nascido no ano da Independência Nacional, Dju tornou-se tocador nos primeiros anos da década de 80 envolto no ambiente de entusiasmo e de visibilidade pública da *gaita e fero* e do *funaná*. Fez a sua apresentação entre a comunidade masculina de tocadores, acompanhado pelo seu pai, em concursos e encontros de tocadores realizados por ocasião de Festas Municipais, nomeadamente no concelho de São Domingos. Com a aprovação do seu pai, um aderente à causa do partido no período, foi mobilizado pelos delegados da OPAD e da JAAC, representando enquanto criança a cultura de Santiago e de Cabo Verde em eventos políticos e em “acampamentos agro-políticos” dos pioneiros, realizados nas ilhas, em Angola e em Portugal até ao fim do regime de partido único.

Dju:

Comecei a ser chamado, para vários pontos, para o Tarrafal, para o Parque 5 de Julho. Surgiu a OPADCV que era a Organização dos Pioneiros de Cabo Verde. Também havia a JAACCV, a Juventude Amílcar Cabral de Cabo Verde. Realizavam muitas festas, encontros. Toquei na Feira, no Parque 5 de Julho. Fui dar espectáculos na Cidade Velha, no Tarrafal, em Ribeira da Barca, um pouco por todo o lado. Havia uma festa para a comemoração do aniversário da JAAC-CV, havia uma festa num encontro com um ministro, nós íamos [Dju e o seu pai]. Dia 20 de Janeiro, o Dia dos Heróis Nacionais, fazia-se festa, nós íamos. Dia 5 de Julho, Dia de Independência, havia festa, íamos e assim por diante. Então fui convidado em 1990 para participar num acampamento internacional em Angola, onde havia representação de quase todo o mundo, Zaire, Serra Leoa, Cabo Verde, Guiné Bissau, Portugal, Cuba. Foi um encontro, um acampamento internacional dos pioneiros. Porque havia aquela história do pioneiro, onde a gente ia com representação, com lenço e tal. Os Pioneiros eram as crianças, era um acampamento internacional de crianças. Nós fomos por causa da JAAC e da OPAD. Também iam pessoas que cantavam morna, eu representava funaná. Havia crianças de todas as ilhas, Santo Antão, São Nicolau, Fogo, Praia, Santiago, Santiago e Tarrafal, outros da Praia, Brava também, Maio. Uma criança ou duas de cada ilha. Foi em Luanda, em Futungo Dois. Tivemos em Futungo Dois pelo aniversário, o 48º aniversário do Presidente José Eduardo dos Santos. Eu estive lá a representar mesmo ao lado do presidente com bandeiras [risos] e tudo [risos]⁹⁹.

Dju descreve um conjunto de contextos políticos de *performance* nos quais o *funaná* e o *batuko* ganharam visibilidade pública além dos contextos quotidianos de participação do interior de Santiago. “Desprezadas” durante o período colonial, estas práticas culturais passaram a integrar representações oficiais da cultura cabo-verdiana,

⁹⁹ Entrevista a Dju (António Virgolino dos Santos Moreno, n. Loura, São Domingos, ilha de Santiago, 19 de Agosto de 1975). Vila Nova, Cidade da Praia, 3 de Dezembro de 2003.

associando-se, de modo crescente, à construção da nação na imaginação dos cabo-verdianos. Os novos contextos de apresentação transformaram a prática performativa de tocadores adultos que, como Kodé di Teti, Florzinho ou Sema Lopi me assinalaram, passaram a actuar nas comemorações das principais datas nacionais, em manifestações políticas do partido e em festas municipais, recebendo, em alguns casos, instrumentos musicais novos (*gaita*) oferecidos pelos dirigentes do partido, sobretudo pelos “delegados de governo” que representavam os municípios.

O evento organizado pela JAAC no domínio cultural que maior visibilidade teve durante os anos de partido único e aquele ao qual os dirigentes da organização atribuem maiores repercussões sociais foi o concurso *Todo o Mundo Canta* (1983-1991). A competição foi criada em 1983 sob a iniciativa de um grupo de jovens dirigentes da JAAC, em especial Arnaldo Andrade, até recentemente o embaixador de Cabo Verde em Portugal, que foi o primeiro director e responsável pelo evento. Como me mencionou em entrevista, ao criar o concurso, os jovens dirigentes da JAAC procuraram desencadear um “movimento de interesse dos jovens pela música”¹⁰⁰. O formato da competição foi inspirado em competições com um molde e com um nome semelhante realizadas em Cuba, onde jovens cabo-verdianos militantes da JAAC haviam estudado após a Independência Nacional. Confinado, na primeira edição anual, a Santiago, concretamente à cidade da Praia, no ano seguinte o concurso iniciou a sua expansão para outras ilhas e no terceiro ano abarcou, não apenas todas as ilhas do arquipélago com representações de todos os concelhos, como centros da diáspora (1985). Os migrantes Jorge Neto (Holanda), Louise (Senegal) ou Sãozinha (EUA), entre outros, então aspirantes a cantores de música popular, foram incentivados pela organização a disputarem as “eliminatórias regionais” do concurso nas suas ilhas de origem, vindo a destacar-se na história da competição e a desenvolver posteriormente percursos no domínio da música popular, gravando fonogramas comerciais e realizando espectáculos no arquipélago e em centros da diáspora. Entre os cantores revelados através do concurso que vieram a desenvolver carreiras na Holanda, em França, em Portugal ou nos EUA contam-se, além dos mencionados, Calú Bana, Jorge Humberto, Mirri Lobo, Homero Fonseca, Betina Lopes, entre outros.

¹⁰⁰ Entrevista a Arnaldo Andrade (Arnaldo Andrade Ramos, n. Sal Rei, Boavista, 1957). Lisboa, 8 de Abril de 2010.

Os cantores em competição deveriam interpretar duas canções nos géneros nacionais da *morna*, *coladera* ou *funaná*. Durante uma fase inicial disputada por eliminatórias em cada uma das ilhas, a partir do mês de Novembro de cada ano, os cantores deveriam apresentar-se com agrupamentos acompanhantes. Na fase final disputada durante o mês de Abril no principal palco das comemorações nacionais, o Parque 5 de Julho, na cidade da Praia, todos os cantores eram acompanhados por Abel Djassi, um agrupamento de jovens músicos ligados à JAAC que se havia formado quando os seus elementos eram “pioneiros” na OPAD. A experiência de participação no concurso e a ligação à JAAC tornou Abel Djassi em um dos grupos mais populares no período. O agrupamento constituiu a experiência de base para que músicos como Kim Alves (instrumentos de tecla e de corda, composição, arranjos, produção musical), Albertino (voz, instrumentos de corda, sobretudo baixo eléctrico), Chando Graciosa (voz), Jair (percussão), Adão Brito (instrumentos de corda, sobretudo baixo eléctrico), Totinho (instrumentos de sopro, sobretudo saxofone), Jorge Pimpa (bateria), Mário Lúcio Sousa (voz, instrumentos de corda) desenvolvessem carreiras no domínio da música popular, a partir de Cabo Verde ou de centros de diáspora¹⁰¹. À semelhança de Os Tubarões, Kolá ou Cabo Samba, o conjunto Abel Djassi representou Cabo Verde em eventos políticos ligados à juventude, como o Festival Internacional da Juventude, realizado em Moscovo em 1985.

Num período de crescente popularidade da música das Antilhas entre os jovens, sobretudo do recém-criado *zouk*, concebido pela elite cultural, política e por músicos de gerações mais velhas como ameaçador da reprodução dos géneros do arquipélago, nomeadamente da *morna* (como documentam composições da época), o concurso constituiu uma tecnologia política nacionalista central para sedimentar a ligação dos jovens cabo-verdianos aos géneros musicais das ilhas. A popularidade do *zouk* num período de nacionalismo musical, fez emergir um discurso que se mantém

¹⁰¹ Após a experiência de Abel Djassi, Kim Alves integrou um dos grupos pioneiros do *zouk* cantado em crioulo do arquipélago, Livity. Após uma experiência de migração em Portugal, na Holanda e nos EUA, regressou a Cabo Verde onde constituiu um dos primeiros estúdios de gravação em Cabo Verde (Praia, Achada de Santo António). Actualmente é um dos principais produtores de fonogramas comerciais de intérpretes vocais e de agrupamentos vivendo em Cabo Verde e na diáspora, sobretudo nos EUA. Adão Brito e Jorge Pimpa são músicos do grupo Ferro Gaita. Mário Lúcio Sousa foi um dos fundadores do grupo Simentera e desenvolveu uma carreira a solo, especialmente bem sucedida no domínio de mercado da *world music*. Totinho integrou o agrupamento Os Tubarões e gravou fonogramas comerciais como intérprete e como músico acompanhante. Albertino tornou-se um dos mais respeitados cantores das ilhas, sobretudo pelas suas interpretações de *morna*, que registou igualmente em gravações comerciais. Jair é, actualmente, percussionista do agrupamento de Tito Paris, em Lisboa. Chando Graciosa tornou-se um dos cantores protagonistas dos estilos electrónicos do *zouk* e do *funaná* produzido a partir de Roterdão, Holanda.

no presente, tracejador de fronteiras de inclusão e de exclusão no que respeita à definição de uma “cultura nacional” e aos limites da criouldade na música de Cabo Verde.

O director do evento nas suas edições de 1983 e de 1985, Arnaldo Andrade, abordou essa discursividade ao mencionar uma conversa tida com o jurista, político, compositor e autor de letras Renato (de Silos) Cardoso¹⁰², a propósito de uma das eliminatórias do concurso, em que um dos concorrentes terá interpretado uma morna, sob o silêncio de uma plateia maioritariamente jovem.

Rui:

Esse é o período de muita popularidade da música das Antilhas.

Arnaldo Andrade:

*Sim. Havia dois fenómenos novos, havia o funaná, que tinha acabado de ganhar foros de música reconhecida e que estava em franca expansão; e havia a música das Antilhas que penetrava com grande força em Cabo Verde. Portanto havia o receio de afogamento. Mas quando as mornas suscitam aquela veneração de um público, uma massa de milhares com os olhos postos no cantor à espera que ele inicie, ele [Renato Cardoso] disse-me: “não, está tudo ganho, nada se perdeu, está garantida a transmissão, a morna continua aí a fascinar milhares”. Isso foi em 85. Aqueles cinco anos dos anos 80 tiveram um papel muito grande ao fazer uma espécie de incubadora, incubadora para continuar, para difundir este apego à música cabo-verdiana que hoje ninguém põe em dúvida, está profundamente agarrada.*¹⁰³

O *zouk* é um género musical de dança fortemente baseado em sons de síntese electrónica, cantado em crioulo das Antilhas, formado entre esse contexto Atlântico e Paris no início da década de 80. Resultou da intersecção de traços estilísticos de uma multiplicidade de géneros e estilos musicais da Martinica, Guadalupe, Santa Lúcia e República Dominicana (*biguine, cadence, cadence-lypso, calypso, compas direct*), da África francófona, dos EUA e de outros contextos das Caraíbas e América Latina (Guilbault 1993). Produzido através de trabalho de estúdio desenvolvido pelo grupo das Antilhas Kassav em colaboração com produtores musicais das Antilhas e franceses em Paris, o *zouk* disseminou-se a uma escala global, especialmente nos

¹⁰² Renato Cardoso foi um dos jovens políticos nacionalistas mais activos no panorama político cabo-verdiano após o 25 de Abril de 1974, num período em que era ainda estudante na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Apontado como um dos principais proponentes da renovação do sistema político de partido único, foi afastado da organização no âmbito de um processo que descrevo à frente, em 1979, emigrando no período para o Brasil, onde recebeu formação política complementar. De regresso a Cabo Verde em 1985, foi readmitido pelo partido, tendo desempenhado cargos políticos e diplomáticos destacados. Além de político, e à semelhança de outros protagonistas da política cabo-verdiana, Renato Cardoso era igualmente músico, compositor e autor de letras. Algumas das suas canções, de cariz nacionalista, foram interpretadas e gravadas por Os Tubarões e Bulimundo. Foi alvejado e morto em circunstâncias não esclarecidas, em Dezembro de 1989.

¹⁰³ Entrevista a Arnaldo Andrade (Arnaldo Andrade Ramos, n. Sal Rei, Boavista, 1957). Lisboa, 8 de Abril de 2010.

contextos da Europa, de África e do Atlântico. Na sua estética musical é *pivot* o uso de tecnologias contemporâneas de produção musical (*Id.*). A popularidade do *zouk* entre cabo-verdianos terá sido desencadeada pelo contacto com emigrantes das Antilhas em Paris e, sobretudo, em Roterdão (Cidra 2008b, 2010), onde jovens músicos descendentes da diáspora cabo-verdiana iniciaram a produção de *zouk* cantado em crioulo de Cabo Verde no final da década de 80, sob a influência do grupo pioneiro sedado em Paris, Cabo Verde Show (Hoffman 2008). Nas últimas três décadas, o *zouk* constituiu uma das mais expressivas influências de circulação global nas sociabilidades e consumos associados à música popular em todos os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa e entre as diásporas oriundas desses territórios na Europa e EUA. Apesar das críticas que recebeu desde o seu surgimento, baseadas em considerações sobre o carácter repetitivo e a ausência de criatividade da sua estética musical, o seu enfoque no amor romântico e a alienação de temas do quotidiano da sociedade cabo-verdiana ou a sua orientação exclusivamente comercial (cf. Hoffman *Ibid.*), todas aportando à questão global da sua natureza deslocalizada e exclusão da cultura nacional, a re-interpretação do *zouk* por cabo-verdianos motivou a criação de termos reclamando o carácter culturalmente distintivo da sua abordagem do género das Antilhas, envolvendo processos de hibridez sónica e expressiva e relações com géneros nacionais. Entre os cabo-verdianos, as intersecções estilísticas entre *zouk* e *coladera* geraram, desde a década de 80, expressões como *colazouk*, *Cabozouk* ou *Cabolove*.

Na Europa como em Cabo Verde, o *zouk* foi central na construção de estilos e identidades culturais entre os jovens. Numa das suas últimas passagens por Lisboa, Dju referiu-me como no contexto de Santiago das décadas de 80 e 90, o *zouk* rivalizou com um outro domínio de produção musical igualmente disseminado e mercantilizado a partir de Paris e tornado central em processos de hibridez da música das ilhas: o *soukous*, o termo genérico internacionalmente adoptado para designar um conjunto diversificado de estilos musicais do Congo, em que a guitarra eléctrica desempenhava um papel central. Enquanto visionávamos *videoclips* dos principais intérpretes congolezes de *soukous* e nos divertíamos a observar criativos passos de dança, Dju e os seus amigos explicaram-me como, no contexto de Santiago do período, os consumos de *zouk* e *soukous* polarizaram constelações opostas de criouliidade e de raça: o *zouk*, popular em todas as ilhas do arquipélago, veio a conotar as identidades de santiaguenses com uma vivência da Praia (*badiu di Praia*),

traduzindo uma criouldade “urbana”, concebida como “moderna” e “sofisticada”; e o *soukous* foi sobretudo apropriado pelos jovens do interior de Santiago (*badiu di fora*), traduzindo uma criouldade “rural”, imaginada ou figurada como próxima ao continente africano e a concepções de ancestralidade africana, resumida na categoria de identidade de “*crioulo di fundo*” (“crioulo do fundo”).

A política cultural desenvolvida pelo PAICV e, no seu seio, pela JAAC, enquanto educação para o nacionalismo, desempenhou um papel crítico, embora não exclusivo, na relação entre os jovens e a realidade cultural de Cabo Verde, sobretudo no recorte da “cultura” enquanto fonte de inspiração para a criação de uma poética do quotidiano e de uma discursividade em torno do cultural, trabalhada através das dimensões expressivas do som, da língua e da poesia. Nesta linha, Avelino acentuou como *Todo o Mundo Canta* “permitiu que muitos cabo-verdianos, tanto em Cabo Verde como no exterior, passassem a gravar músicas *sobre* [Ênfase meu] Cabo Verde, músicas em crioulo, músicas que falavam sobretudo *sobre* coisas da terra, do crioulo fundo de Cabo Verde, daquelas histórias antigas dos mais velhos”¹⁰⁴. A discursividade em torno do cultural, presente nos anos após a Independência nas estéticas musicais de intérpretes como Bulimundo, Norberto Tavares ou Finaçon, concretizou-se plenamente já durante o regime democrático, nomeadamente através dos processos criativos de Orlando Pantera, do movimento de ressurgimento do *funaná*, e de uma geração de jovens músicos como Tcheka, Princezito, Vadú, Edson Dany e o grupo Djingo – classificados de modo redutor pelos órgãos de comunicação social em Cabo Verde como “geração Pantera”.

O concurso promoveu um interesse dos jovens pela realidade sociocultural de Cabo Verde mediado pela música, de acordo com moldes distintivos que caracterizaram a expansão da música popular a uma escala global ao longo do século XX (cf. Manuel 1988, Middleton e Manuel 2001). A competição destacou o cantor enquanto intérprete solo e figura de exceção social, configurando-o de acordo com as linhas do estrelato efêmero e da popularidade; associou, na linha adoptada no contexto pós-independência pelos emergentes conjuntos, a interpretação das “tradições” ao uso de tecnologias contemporâneas de prática musical e a prioridades de “modernização” estética; e familiarizou os cabo-verdianos com o que Thomas Turino definiu enquanto “música de apresentação” (Turino 2000), no âmbito da qual

¹⁰⁴ Entrevista a José Avelino Gomes Leal (n. Picos São Salvador do Mundo, 5 Setembro de 1961). Odivelas, 11 de Abril 2010.

“distinções artista/ audiência são enfatizadas em contextos ‘ao vivo’ através de um conjunto de meios, incluindo a distância física, palcos, microfones, e convenções aceites sobre quem tem o direito de fazer música ou dançar” (Turino *Ibid.*: 49). Ao fazer um balanço do legado da competição após o seu término, Arnaldo Andrade deixou claro como motivações nacionalistas de política cultural se entrelaçaram com os moldes de prática musical da música popular internacional.

Arnaldo Andrade:

*O que ficou foi toda aquela gente que ficou inseminada com esse banho de apego à cultura da terra e de valorização e modernização da cultura tradicional. Isso sim, é uma coisa que surge nessa altura. ‘A nossa música, a nossa cultura tem valor, se for modernizada e se for trabalhada’ – que era um pouco a linha que o funaná tinha seguido. ‘Ela é uma coisa que dá prazer a toda a gente e faz juntar as pessoas’.*¹⁰⁵

O concurso assentou num equilíbrio, parcialmente enunciado no seu título, entre o que Jocelyne Guilbault (2008) chamou de “sistema de estrelato” e de “anti-estrelato” ao comentar as competições de Calypso em Trinidad e Tobago no período envolvendo a Independência Nacional do país. Se por um lado a competição estabelece, através do seu dispositivo performativo, a excepcionalidade do cantor e do “artista”, promovendo o seu distanciamento relativamente à experiência cultural do quotidiano, por outro, a sua configuração enquanto tecnologia política celebradora da nação e dos seus géneros musicais rege-se por um princípio de horizontalidade, revelando que “todos” podem “cantar” e participar, e que o sucesso dos intervenientes na competição é efémero.

A transição para o regime democrático ditou a extinção da JAAC-CV e do concurso. Nos últimos anos, entusiastas e produtores de espectáculos têm procurado cativar órgãos de comunicação social e patrocinadores no sentido de reiniciar a competição no contexto da economia liberal do regime democrático. Nos anos de acção da JAAC e, de um modo global, da política centralizadora do PAICV no regime de partido único, as suas políticas hegemónicas foram sendo crescentemente contestadas por músicos na diáspora e em Cabo Verde. O *funaná*, investido por políticas estatais enquanto género nacional, foi eleito por músicos como um dos principais instrumentos para contestar a falta de liberdade de expressão na sociedade cabo-verdiana.

¹⁰⁵ Entrevista a Arnaldo Andrade (Arnaldo Andrade Ramos, n. Sal Rei, Boavista, 1957). Lisboa, 8 de Abril de 2010.

6.5. “À sua maneira”: *funaná* e a transição para o pluripartidarismo

A par da política nacionalista no domínio da cultura, a governação do PAICV, em continuidade com os anos de governação do PAIGC, centrou os seus esforços em áreas concebidas como chave para o desenvolvimento do país como a agricultura e o meio ambiente (encetando a Reforma Agrária, promulgada em legislação de 26 de Março de 1982, promovendo a reflorestação intensiva e a conservação da água), a saúde e a educação. A ausência de liberdade de expressão política e a interdição de pluralismo político constituíram os principais temas fragilizadores da governação do partido único, quer entre elementos da oposição, quer, crescentemente, entre a generalidade da população. As alianças externas do Estado cabo-verdiano com estados e organizações políticas associados ao bloco socialista, forneceram à oposição “provas” de que o partido transformava gradualmente a República de Cabo Verde num estado totalitário “pró-soviético” e “anti-americano”. A questão da falta de liberdade de expressão política acompanhou toda a história do partido nas ilhas, que sob críticas da oposição, criou um órgão interno de segurança, a Direcção Nacional de Segurança (DiNaS, Setembro de 1975), investido do poder de detenção de cidadãos sem qualquer acusação, por um período de 90 dias, uma medida destinada a silenciar opositores políticos, que foi reforçada por subsequente legislação (Lobban Jr. 1995: 111) e que autorizou em várias ocasiões a detenção de membros da minoritária UCID (1977, 1978, 1981). Nas vésperas da cisão política entre as repúblicas de Cabo Verde e da Guiné-Bissau, militantes de uma ala jovem do partido reclamando falta de democracia interna, tornaram-se os primeiros dissidentes visíveis da organização (Fevereiro de 1979), seguindo-se outros elementos considerados opositores da sua orientação, que no âmbito de uma reestruturação interna foram excluídos sob a imputação de “trotskismo” (Abril de 1979) (*Id.*). Entre os dissidentes do período contam-se Manuel Faustino, Eugénio Inocêncio, Renato Cardoso e Carlos Veiga, o futuro fundador e líder do Mpd – Movimento para a Democracia (1990).

Músicos como Norberto Tavares, emigrante em Brockton, Nova Jersey, desde finais da década de 70, acompanhado pelo grupo Tropical Power, ou Zeca di Nha Renalda, cantor e autor de letras de Bulimundo, de Finaçon (1985-1995) e desenvolvendo uma carreira a solo maioritariamente centrada na cidade da Praia (desde 1995), foram determinantes para expressar as ansiedades e as sensibilidades políticas publicamente silenciadas dos cabo-verdianos. Assumindo a relação, gerada

durante o período colonial, da cultura expressiva *badiu*, sobretudo do *funaná*, ao comentário do quotidiano e à participação política informal, os músicos tornaram-se actores centrais no movimento de transição para o regime pluripartidário, traduzindo estruturas de sentimento emergentes nas ilhas e em centros de diáspora. Embora as críticas sobre a falta de participação política das populações pontuem algumas das canções do seu repertório cantado durante toda a década de 80, quer em Bulimundo (*Dimocracia*), quer em Finaçon (*Dotorado*, 1989), a canção interpretada por Zeca que melhor expressou o desejo popular de mudança política e se associa ao momento na imaginação dos cabo-verdianos é o *funaná Si Manera* (“À sua maneira”). A sua gravação e edição comercial (1990) aconteceu num período em que a sensibilidade de mudança de regime político era transversal na sociedade cabo-verdiana, e o PAICV havia concedido a realização de eleições.

O texto é enfático e a sua mensagem global é de apreensão imediata, podendo resumir-se a uma ideia e aspiração colectiva: “liberdade”. A letra apresenta um retrato veloz da vida social sob o regime de partido único do final da década, em que a desorientação e “confusão” que emanam da esfera política formal acentuam o sofrimento e a tensão social entre os diferentes estratos da população, sofrimento que, na sua interpretação, Zeca transmite através de uma onomatopeia cantada e sussurrada (“*um, uuum*”). A canção não contesta exclusivamente as restrições impostas pela hegemonia do partido no que respeita a expressão política, mas, numa concepção alargada do político, as regulações disciplinadoras de todas as dimensões de prática social, de discurso e de expressão da subjectividade no quotidiano. Na visão que o cantor apresenta das regulações do Estado, recorre às formulações idiomáticas e de poética do crioulo do interior de Santiago, em que os animais são frequentemente utilizados para pensar sobre as pessoas e sobre o social. Como as pessoas, os animais são destituídos de qualquer liberdade [Exemplo 9 do CD que acompanha a tese].

<i>Dexa coitado vivi di si manera</i>	Deixem o coitado viver à sua maneira
<i>Dexa mininas brinka di sis manera</i>	Deixem as meninas brincar às suas maneiras
<i>Dexa mossos vivi di sis manera</i>	Deixem os moços viver às suas maneiras
<i>Oi sis manera, oi sis manera</i>	Oi suas maneiras, oi suas maneiras
<i>Confortado djá kria coraji</i>	O confortado já ganhou coragem
<i>Desanimado dja bira salvaji</i>	O desanimado já se tornou selvagem
<i>Ki tem tcheu djá dá kudado</i>	Quem tem muito já dá cuidado
<i>Ah, ah, ahn, mundo é di kudado</i>	Ah, ah, ahn, o mundo é de cuidado
<i>Odja bô odja bô</i>	Olha tu, olha tu

<i>Mundo sta mariadu</i>	O mundo está incerto
<i>Lá di riba só ku branbran</i>	Lá em cima só com confusão
<i>Li di baxu só ku um uuum</i>	Aqui em baixo só com <i>um uuum</i>
<i>Dexa rapazis fuma di sis manera</i>	Deixem os rapazes fumar à sua maneira
<i>Dexa guentis vivi di sis manera</i>	Deixem as pessoas viver à sua maneira
<i>Dexa guentis pensa di sis manera</i>	Deixem as pessoas pensar à sua maneira
<i>Oi sis manera, oi sis manera</i>	Oi à sua maneira, oi à sua maneira
<i>Dexa burro zurrá di si manera</i>	Deixem o burro zurrar à sua maneira
<i>Dexa porco n'atchada di si manera</i>	Deixem o porco na achada à sua maneira
<i>Dexa KauVerdi bai di su manera</i>	Deixem Cabo Verde ir à sua maneira
<i>Oi si manera, oi si manera</i>	Oi à sua maneira, oi à sua maneira
<i>Dexa buro zurá di si manera</i>	Deixem o burro zurrar à sua maneira
<i>Dexa cabra n'atchada di si manera</i>	Deixem a cabra na achada à sua maneira
<i>Dexa porco n'atchada di si manera</i>	Deixem o porco na achada à sua maneira
<i>Oi sis manera, oi sis manera</i>	Oi à sua maneira, oi à sua maneira
<i>Dexa coitado vivi di si manera</i>	Deixem o coitado viver à sua maneira
<i>Dexa guentis pensa di sis manera, ahn!</i>	Deixem as pessoas pensar à sua maneira, ahn!
<i>Dexa Kau Verdi bai di sis manera</i>	Deixem Cabo Verde ir à sua maneira
<i>Oi sis manera, oi sis manera</i>	Oi à sua maneira, oi à sua maneira
<i>Oi sis manera, oi sis manera</i>	Oi à sua maneira, oi à sua maneira

(*Si Manera*, música Finaçon, letra Zeca di Nha Renalda; 1990)

O género *funaná* é abordado de acordo com um estilo musical moldado pelas estéticas dos dois principais domínios musicais de circulação internacional que marcaram a prática de músicos e os processos de hibridez dos géneros de Cabo Verde no período: os géneros musicais das Antilhas, nomeadamente o *zouk* e o *compas direct*, quer através da preponderância de sons sintetizados, quer da configuração rítmica, sobretudo no caso do segundo; e os estilos de abordagem de guitarra eléctrica da República do Congo, abreviados na categoria de *soukous*, audíveis na utilização, ao longo da canção, de pequenos padrões ou motivos rítmico-melódicos menos usuais nos estilos de abordagem do violão e da guitarra eléctrica por músicos cabo-verdianos. As referências musicais e expressivas ao “*funaná* da terra” estão patentes em várias estilizações dos ritmos de *fero* transpostos para os instrumentos de percussão e para o acompanhamento harmónico da guitarra eléctrica; nos sons de síntese electrónica do acordeão diatónico de botões; na expressividade do estilo vocal de Zeca di Nha Renalda e, de um modo global, em toda a energia do estilo musical.

A força expressiva do *funaná* parece ajustar-se à urgência da mensagem política transmitida através da canção. A escolha de um género proscrito durante o período colonial enquanto suporte musical de uma canção sobre a liberdade, parece constituir um lembrete sobre os perigos da falta de liberdade de expressão e aproximar as formas de vigilância do regime de partido único no período de construção da nação àquelas da governação colonial. Às hegemonias políticas, a canção contrapõe o *ethos* cultural *badiu* do desprendimento e da liberdade, na canção extensível à natureza essencial de todos os cabo-verdianos no seu desejo de liberdade. Em 1991 o MpD foi eleito através das primeiras eleições democráticas realizadas em Cabo Verde, governando o país até 2001, altura em que o PAICV foi reeleito.

6.6. Os legados do nacionalismo cultural e a acção da indústria internacional da música e da *world music* nos anos do regime democrático

A política de descentralização do Estado e de privatização da iniciativa económica preconizada pelo MpD teve fortes repercussões na produção cultural em Cabo Verde. Até então ao abrigo de uma política cultural nacionalista, a “cultura” passou a ser entendida como um domínio pertencendo, maioritariamente, à iniciativa privada na economia de mercado. Na óptica política, cabia ao empreendimento empresarial fornecer as condições para que músicos desenvolvessem a sua actividade no âmbito das indústrias da música popular, gravando fonogramas e realizando concertos em Cabo Verde e em centros de diáspora, ou no âmbito da emergente e idealizada indústria do turismo e do lazer (hotéis, restaurantes, bares e discotecas). No modelo de economia mista preconizado pelos dirigentes do MpD, a música continuaria a figurar igualmente em eventos como festivais ou festas de organização municipal e estatal. A transição de uma organização de suporte estatal para uma economia de produção cultural liberal criou um vazio num contexto destituído das principais condições que suportam globalmente a produção de música popular: estruturas de edição fonográfica, nomeadamente estúdios de gravação; pontos de comercialização das mercadorias da música; contextos fixos de *performance*; a sedimentação de hábitos de consumo de fonogramas comerciais e de concertos. A nova organização política reclamava a monetarização e a mercantilização da economia cultural da música, historicamente transferida para os centros de diáspora,

mas sem suporte económico para se sedimentar como prática cultural e social nas ilhas.

As “condições materiais”¹⁰⁶ substituindo a estrutura centralizadora de suporte estatal do regime de partido único emergiram gradualmente na sociedade cabo-verdiana, à medida que a mudança de regime se efectivou no plano da prática política e económica. Nos anos iniciais do regime democrático a prática musical perdeu visibilidade em contextos públicos de *performance*. Nas conversas com tocadores activos no período confirmou-se uma pista ou hipótese fornecida por Dju em entrevista, a propósito do seu percurso enquanto tocador actuando nas actividades da JAAC:

*Em 90 houve aquela mudança política, a mudança de partido. Então, a partir daí, as oportunidades ficaram [mais escassas]. Quer dizer, já não havia aquelas comemorações. Com os novos dirigentes já não houve aquelas iniciativas de promover encontros da natureza que faziam antes. Então, eu deixei lá a gaita, durante muito tempo, o meu pai com a gaita estragada e eu não ligava*¹⁰⁷.

Rejeitado pelas elites cultural e política durante os anos do regime de partido único, o *zouk* veio a ser parcialmente reabilitado nos primeiros anos da governação do MpD. O partido havia construído a sua campanha em torno da juventude e de uma retórica de “mudança” e de “futuro”. O principal género participando dos consumos dos jovens - o *zouk* produzido por intérpretes e agrupamentos migrantes ou descendentes de migrantes, maioritariamente sedeados na Holanda -, passava a ser politicamente valorizado como uma prática cuja popularidade e sustentabilidade comercial não havia dependido do suporte estatal (Hoffman 2008).

Na segunda metade da década de 90, num período de substancial popularidade do *zouk*, novos processos de criatividade cultural em torno das práticas expressivas *badiu* do interior de Santiago emergiram. Jovens músicos nascidos nos anos antecedendo ou sucedendo imediatamente a Independência Nacional e que cresceram no ambiente de formação da jovem nação, como Orlando Pantera e os elementos do grupo Ferro Gaita, traduziram as marcas da política nacionalista dos anos de

¹⁰⁶ Sigo Jocelyne Guilbault quando define “condições materiais” como “as reuniões particulares de coisas, pessoas, organizações, o tempo e o espaço” (Guilbault 2007: 67) que suportam a prática musical e que no contexto das práticas das músicas de Carnaval que a autora estudou incluem a localização física da *performance* musical, as convenções de apresentação e disposição de músicos e públicos, infra-estruturas institucionais, capital financeiro investido, a mobilização mediática, os períodos privilegiados para actuações, entre outros aspectos.

¹⁰⁷ Entrevista a Dju (António Virgolino dos Santos Moreno, n. Loura, São Domingos, ilha de Santiago, 19 de Agosto de 1975). Vila Nova, Cidade da Praia, 3 de Dezembro de 2003.

governação do regime de partido único. Inspirados quer pelo trabalho dos músicos que despontaram no período após a Independência, quer por novas influências culturais internacionais formando o seu olhar cosmopolita, desenvolveram novos estilos musicais em torno do *funaná*, *batuko* e *tabanka*.

Um novo contexto de produção e circulação de músicas até então periféricas na indústria internacional da música, estruturado em torno da categoria de mercado de *world music*, da sua mercantilização da diferença cultural e da sua produção de localidade num quadro global, enquadrando a nova produção cultural cabo-verdiana santiaguense. Para a formação desta sensibilidade e dos moldes de criatividade musical que a acompanharam, assentes na interpretação de géneros locais e na exploração de sonoridades acústicas, terá contribuído decisivamente o acesso da cantora mindelense Cesária Évora (n. Mindelo, São Vicente, 27 de Agosto de 1941) ao domínio de mercado da *world music* no início da década de 90 e a sua subsequente popularidade a uma escala global.

A carreira de Cesária na indústria internacional da música foi concebida e projectada a partir de Paris pelo empresário José da Silva¹⁰⁸, conhecido pelo nome crioulo de Djo da Silva, um descendente de migrantes mindelenses no Senegal e em França, país onde viveu grande parte da sua vida enquanto operário dos caminhos de ferro franceses¹⁰⁹. Tendo iniciado o seu envolvimento com o universo da produção musical enquanto agente de espectáculos do grupo Cabo Verde Show (integrando elementos que, como ele, eram descendentes da diáspora cabo-verdiana em Paris através da rota do Senegal), Djo desenvolveu o projecto de divulgar Cesária internacionalmente após tê-la ouvido cantar em Lisboa (Mortaigne 1997: 161) no restaurante e discoteca então dirigido pelo cantor Bana, o Monte Cara (1987). Convidou a cantora a mudar-se para Paris e envolveu músicos vivendo na ilha de São Vicente, em Portugal, nos Estados Unidos e em França no processo de criação do seu repertório e estilo musical. Durante o período fundou a Lusafrica, inicialmente um selo dependendo da capacidade de distribuição da editora francesa Mélodie e posteriormente uma editora autónoma sob sua direcção.

¹⁰⁸ A história de acesso das músicas de Cabo Verde ao mapa da indústria cultural internacional e da categoria de mercado da *world music* a partir de Paris envolve outros protagonistas entre músicos, editores discográficos e empreendedores culturais, actuando entre Cabo Verde, Portugal e França. Na presente tese não desenvolvo este processo e as agentividades que envolveu, que abordei, contudo, de modo introdutório, em textos anteriores (Cidra 2008a, 2008b, 2010a, 2010b).

¹⁰⁹ Recupero aqui dados recolhidos em entrevista com José da Silva. Montmartre, Paris, Março de 2004.

Após duas experiências de gravação e edição com pouco impacto no exterior das redes de produção da música cabo-verdiana (*La Diva aux Pieds Nus*, 1988, um primeiro fonograma enquanto intérprete solo, com direcção musical de Manu Lima, do grupo Cabo Verde Show; e *Destino di Belita*, 1990, com direcção musical do músico da Ilha do Fogo radicado em Boston, Ramiro Mendes, ambos marcados pelas sonoridades do *zouk*) o projecto veio a alcançar os resultados comerciais e de visibilidade idealizados pelo empresário. A percepção de que a estética musical ajustada à mercantilização internacional da música de Cabo Verde deveria basear-se numa sonoridade predominantemente acústica, convocando representações de “tradição”, autenticidade e identidade cultural, constituiu a principal linha orientadora do trabalho com os novos músicos que o editor vinculou ao projecto: o grupo de São Vicente Mindelband, até então desenvolvendo um estilo de “fusão” entre os géneros das ilhas e estilos do *jazz*; bem como Ramiro Mendes. Num estúdio de gravação em Paris registaram as canções reunidas em *Mar Azul* (1991), o fonograma que assinala o início da popularidade internacional de Cesária Évora e que estabeleceu os contornos estéticos globais que organizaram a subsequente produção do repertório da cantora, envolvendo nos primeiros anos a rotatividade de músicos e directores musicais – o multi-instrumentista, compositor, arranjador e produtor musical Paulino Vieira e músicos acompanhantes vivendo em Portugal; o músico de instrumentos de corda e compositor Bau; e mais recentemente o pianista e arranjador Nando Andrade.

A produção de repertório passou pela selecção de *morna* e *coladera* destacadas na memória cultural das ilhas e familiares a Cesária e aos músicos de São Vicente, particularmente B.Leza, Gregório Gonçalves (Ti Goi) e Frank Cavaquinho, assim como composições maioritariamente não gravadas até à data, da autoria de compositores vivos vinculados ao projecto, como Manuel de Novas, Teófilo Chantre ou Amândio Cabral. O repertório gravado integrou, pontualmente, música popular do Brasil e de outros contextos nacionais da América Latina, sobretudo de Cuba. Ao criarem um estilo musical assente na sonoridade acústica dos instrumentos de corda (violões, cavaquinho e viola baixo) e do piano enquanto suportes e complementos instrumentais da voz, o editor e músicos colaboradores procuraram recriar o ambiente sonoro dos contextos culturais de *performance* de “tocatinas”, de actuações nos clubes desportivos e nos cafés com piano do centro da cidade do Mindelo em que Cesária se havia revelado publicamente durante a juventude enquanto cantora das noites da cidade do Mindelo e das sociabilidades do Porto Novo das décadas de 50 e

60¹¹⁰. O enquadramento instrumental era familiar ao estilo da cantora e permitia, aos seus novos ouvintes, maioritariamente não cabo-verdianos, uma fruição do timbre e das nuances expressivas da sua voz, realçados através das técnicas de gravação.

Num período em que, nos estilos da música cabo-verdiana gravada, predominavam as texturas electrónicas dos “conjuntos”, indicadoras da influência cultural do *zouk*, a mercantilização de Cesária Évora envolveu a exploração da sonoridade acústica dos instrumentos enquanto representação sonora do passado, um processo que pode ser aproximado às ideias de “pastiche” e “nostalgia” identificadas por Veit Erlmann (1997) como duas das principais marcas pós-modernas das estéticas da *world music*: a sobreposição, nas suas práticas culturais, de diferentes momentos históricos, como resultado do apagamento da “consciência histórica” e do fortalecimento do “historicismo” (Erlmann 1997: 483); a colonização do passado “não revivendo e imitando simplesmente os símbolos de tempos anteriores”, mas envolvendo “os sons de um presente completamente mercantilizado com uma *patine* do valor de uso em outro tempo e espaço” (*Id.*). A popularidade internacional de Cesária revelava que uma nova estética assente na representação da “tradição”, na selecção e na síntese dos seus traços sonoros e performativos, poderia ser mercantilizada na indústria global da música. As práticas musicais das ilhas eram tanto mais valorizadas no exterior quanto se aproximassem das suas características culturais tomadas como distintivas.

Ambas as forças, a de uma indústria cultural mercantilizando a diferença cultural para os consumos de públicos internacionais e cosmopolitas, e os legados do nacionalismo cultural dos anos de regime de partido único, reforçando o significado de manutenção de uma “cultura nacional”, se conjugaram para valorizar socialmente o património expressivo de Cabo Verde nos primeiros anos da democracia. Os dois processos, envolvendo estéticas musicais delimitadas, moldaram, desde então, o interesse dos jovens pelas “tradições” e podem ser localizados no percurso e na estética musical de Orlando Pantera (Orlando Monteiro Barreto, n. Santa Cruz,

¹¹⁰ Ao mencionarem a concepção global subjacente à produção de um estilo musical que permitisse uma nova mercantilização da cantora após a experiência comercialmente fracassada de *Destino di Belita* (1990), os músicos com quem dialoguei na Ilha de São Vicente, alguns envolvidos em digressões e gravações de Cesária, referiram-me que a ideia transmitida aos músicos pelo empresário foi a de criar um estilo evocador das “noites cabo-verdianas”, uma expressão surgida após a Independência Nacional (aproximadamente na década de 80) para denotar contextos públicos de *performance* musical nocturnos, assentes na actuação de conjuntos de instrumentos de corda, com a participação de um ou mais cantores(as) - uma categoria que no contexto de São Vicente do presente designa contextos de *performance* em restaurantes e cafés maioritariamente integrados nos circuitos turísticos.

Santiago, 1 de Novembro de 1967; m. Praia, 1 de Março de 2001), o músico cuja prática expressiva maior influência exerceu sobre processos de mudança musical no arquipélago e na diáspora durante o período democrático, sobretudo na formação de novos estilos da música popular.

Nascido no interior de Santiago, a sua infância foi passada em Angola, onde os seus pais foram emigrantes¹¹¹. Regressou a Cabo Verde um ano após a Independência Nacional. O seu percurso foi enquadrado pelo ambiente cultural e cosmopolita de uma juventude urbana vivendo na capital do país, acompanhando as transformações culturais associadas à música de Santiago e dialogando com uma multiplicidade de práticas musicais do exterior (do *jazz* e *rock* à música popular da África Ocidental, do Brasil e das Antilhas) introduzidas por emigrantes de retorno à terra e por estudantes na Europa, em Cuba e, especialmente, no Brasil. No início da década de 90, num período em que Pantera era professor de guitarra e de flauta de bisel na escola de música da capital Pentagrama, começou a ser notado enquanto instrumentista e compositor pela comunidade local de músicos, entre os quais Ildo Lobo e os elementos de Os Tubarões, que iniciaram o arranjo e gravação de composições suas (1994).

Com a excepção de uma gravação em Paris com o grupo da Praia Pentágono (1991) e de uma digressão europeia acompanhando Ildo Lobo (1998), as suas mobilidades internacionais enquanto músico aconteceram, acima de tudo, no âmbito dos circuitos da indústria cultural no exterior das redes da migração cabo-verdiana: uma viagem a São Salvador da Baía, Brasil (1992), para frequentar um curso de percussão afro-brasileira; uma actuação num festival internacional de juventude em Cuba, em representação de Cabo Verde (1998); uma digressão internacional para promover o espectáculo coordenado pela coreógrafa Clara Andermatt, *Uma História da Dívida* (1998), que resultou da sua estadia na Ilha de São Vicente e do seu diálogo com músicos e *performers* cabo-verdianos; uma estadia em Portugal para apresentar *Petu*, um espectáculo de dança e de música da companhia de dança contemporânea da cidade da Praia, Raiz di Polon, de que foi um dos fundadores; e para participar, com o músico português João Lucas, na composição da música original de uma nova peça de Clara Andermatt, *Dam Dau* (ambas em 1999). Em 2000, a sua participação no

¹¹¹ Organizo alguns dados biográficos reunidos através de conversas informais com amigos seus e colegas músicos durante o meu trabalho de terreno na Praia e no Mindelo, bem como dados da imprensa escrita em Cabo Verde durante o seu período de vida e no momento do seu falecimento em 2001, vítima de uma pancreatite aguda.

MindelAct, o festival internacional de teatro da cidade do Mindelo, proporcionou o encontro com a antropóloga e documentarista Catarina Alves Costa, cujo filme *Mais Alma* (2001) acompanha o músico entre São Vicente e Santiago. O trabalho artístico de Pantera era reconhecido por uma pequena “comunidade” internacional de artistas e de intelectuais cosmopolitas, participando de um novo olhar e de uma nova produção cultural em torno de Cabo Verde.

Nas ilhas, durante o seu período de vida, a sua música foi, acima de tudo, prezada pela elite cultural e entre a comunidade de músicos, um resultado quer do carácter inovador da sua estética musical, quer do facto de apenas pontualmente ter realizado gravações comerciais. À data da sua morte, preparava-se para gravar um primeiro fonograma comercial como intérprete solo. Durante o período de realização do presente trabalho, algumas das suas composições, dispersas em gravações artesanais circulando de mão em mão, constituíram o principal suporte dos repertórios das cantoras Lura e Mayra Andrade, e favoreceram a projecção destas intérpretes no domínio de mercado da *world music*.

Embora durante o trabalho de terreno várias vozes me tenham caracterizado como principal legado cultural de Orlando Pantera o da recriação e revitalização do *batuko*, julgo que essa constituiu apenas uma das expressões da sua criativa produção cultural. Discursos mediáticos e políticos produzem frequentemente atalhos simplificadores para classificar a realidade social e cristalizar representações sobre indivíduos e práticas culturais, algo que não é um exclusivo da realidade de Cabo Verde. No caso da música de Cabo Verde, a produção de essências, usualmente distantes das concepções que os músicos e *performers* detêm das práticas expressivas, é especialmente visível na avaliação pública das complexas formas de agentividade de músicos em diferentes momentos históricos.

Pantera criou uma linguagem estética pessoal, assente em materiais musicais, poéticos, narrativos e linguísticos que trabalhou criativamente a partir da observação da realidade cultural e social de Cabo Verde, nomeadamente do interior da Ilha de Santiago. No concelho de Assomada Santa Catarina, onde foi professor de música e coordenador de actividades dirigidas a crianças e jovens, desenvolveu práticas de perfil etnográfico. Observou, de modo simultaneamente envolvido e distanciado, a realidade quotidiana, escutando as narrativas das pessoas que o inspiravam. Participou em terreiros de *batuko*, em “brincadeiras” da *tabanka*, nos bailes de *gaita* e *fero*, e nas tocatinas masculinas de instrumentos de corda e voz. Recebeu narrativas e memórias

do período colonial, contidas em poemas de canções, nomeadamente de *batuko*, e guardadas entre as memórias da sua *performance*, conhecendo desse modo as suas histórias de conflito social e político, mas igualmente a determinação das populações na sua manutenção - o que referiu numa entrevista como “as suas [da população] forças à volta da música”. Pantera projectava para a população camponesa do interior de Santiago os atributos da autenticidade, da sinceridade, da espontaneidade e uma generosidade cuja concretização não era impedida pela escassez material.

Processou todos estes materiais culturais na criação de um estilo musical inovador centrado na abordagem do *violão*. As suas composições emulam as sonoridades características das configurações instrumentais dos géneros de Santiago como as interpretava auditivamente, explorando em especial as suas dimensões rítmicas e procurando transmitir a sua energia expressiva. Para tal, combinou um estilo de dedilhação e de harpejo de acordes comum na prática musical das ilhas, com técnicas de execução do instrumento menos usuais naquele contexto, como o percutir e o beliscar das cordas. Em *Tunuka* [Exemplo 10 do CD que acompanha a tese], estilizou as configurações melódicas da *gaita*, das suas notas de baixo, e dos padrões rítmicos do *fero*.

Pantera tratou géneros musicais dos vários contextos do arquipélago, da *morna*, *coladera* e *funaná* ao *batuko*, entre outros materiais musicais que organizam canções do seu repertório, desvinculados de uma conotação de género musical. Algumas canções, como *Batuko* ou *Morna*, constituem homenagens aos géneros musicais das ilhas e ao conjunto de experiências sociais e emocionais proporcionadas pela sua *performance* e escuta. Mais do que a inscrição em géneros musicais particulares, que compreendem convenções e regras continuada e cumulativamente sujeitas à transformação cultural e às agentividades de estilo de músicos particulares, as suas composições constituem uma estilização pessoal dessas práticas expressivas baseada no conhecimento prático e interpretativo que possuía delas. Essa apropriação ou estilização aponta para um trabalho criativo em torno, quer dos traços estilísticos distintivos de cada um dos géneros, quer do universo social e cultural em que se (re)produzem.

Nas suas composições e letras, os actores desse universo social ganham vida ao serem “incorporados” ou “interiorizados” pelo músico e se tornarem os sujeitos da canção, que se expressam e constroem uma narrativa pessoal através da sua própria voz e do uso da língua – uma dimensão especialmente trabalhada nas suas letras,

através da integração de formulações do crioulo falado no dia-a-dia do interior de Santiago. A voz, o uso do timbre e das suas inflexões de sentido, dos sotaques e dos vocabulários, materializam as diferentes personagens que protagonizam a narrativa multi-vocal da canção, evocadora de um universo de relações sociais e de um contexto cultural que enreda as suas subjectividades.

Em entrevista, o músico aludiu a este processo como o resultado da sua necessidade de representar/ descrever, através de *mimesis*, e de acordo com a sua sensibilidade individual, o “Homem do interior de Santiago”:

A pesquisa que eu faço, o tipo de música que eu faço, não pode estar parada, porque eu reproduzo o que eu vejo, não só o que eu oiço. Mas eu reproduzo aquela pessoa, aquele homem ou aquela mulher. Está na mente. Chora, dá com o pé no chão, salta de alegria. Então, tenho de o fazer enquanto toco música, tenho de tirar o seu olhar, a sua boca, o seu cabelo, a sua raiva! A sério! [Risos] Portanto, tenho de fazer igual àquele homem do interior de Santiago, porque eu falo dele! Eu falo daquele homem, eu imito-o. Então tenho de ir até ao máximo, até onde eu posso, para reproduzir o que eu vejo, o que eu oiço e o que eu sinto.

No período, outros estilos musicais mais centrados no trabalho criativo em torno do género *funaná* vieram a desencadear transformações acentuadas na sua *performance*, sobretudo entre a comunidade de tocadores de *gaita* e *fero* em Cabo Verde e na diáspora. Em 1996, Iduino (Estevão Moreno Tavares, n. Achada de São Felipe, Praia, 10 de Abril de 1968; voz e *gaita*), até então um trompetista formado na Escola da Granja de São Filipe, na Escola de Música da Banda Municipal da Praia e no agrupamento de “pioneiros” Djassi, visitou a casa do tocador Bitori di Nha Bibinha no sentido de receber aulas de *gaita*. Na sequência desse encontro, concebeu a integração da *gaita*, *fero* e voz numa formação instrumental constituída pelo baixo eléctrico, por outros instrumentos de percussão (num primeiro momento a caixa de ritmos ou *drummachine*, e posteriormente a bateria; a *canekinha*; e as congas, designadas entre cabo-verdianos de *tumba*) e, por vezes, pela guitarra eléctrica. Ferro Gaita, o grupo que Iduino formou com os colegas Bino (Carlos Alberto Pereira Lopes, n. 29 de Dezembro de 1969, Calabacera, Praia; *fero* e voz) e Paulino (baixo eléctrico) a partir desse encontro com Bitori, veio a criar um estilo enérgico de música popular, enquadrando alguns dos traços estilísticos do *funaná* como interpretado por tocadores numa nova sonoridade¹¹².

¹¹² O cantor e tocador de *fero* Bino, também conhecido como Bino Branku, acompanhou Iduino no grupo de “pioneiros” Djassi, e no agrupamento Filhos de Marley, que se dedicava à interpretação de

Capturou a energia deste género de música e dança através da composição de canções de andamento rápido, assentes numa estilização dos ritmos interpretados por tocadores de *gaita* e *fero*, numa sonoridade com uma textura rítmica densa e um desenvolvimento melódico fornecido pela *gaita* e pela estrutura dialógica das vozes, interpretando textos desenvolvidos e poeticamente cuidados. Esta dialogia, acentuada pelo contraste tímbrico entre as vozes de Iduino e dos outros elementos do grupo, tem um papel preponderante na sua sonoridade [Exemplo 11 do CD que acompanha a tese]. Por contraste ao *funaná* como interpretado por tocadores de *gaita* e *fero*, e em aproximação a estilos da música popular internacional, na sonoridade do grupo o protagonismo melódico é conferido pelas linhas vocais e não pela abordagem da *gaita*, que no estilo do agrupamento é menos complexa e é sobretudo icónica da prática expressiva como tradicionalmente interpretada. O menor protagonismo da *gaita*, cuja abordagem é suspensa em secções de canções em que o suporte rítmico-harmónico é fornecido pelos restantes instrumentos, permite, na aceção dos músicos, um outro tipo de expansão das possibilidades melódicas do género, especialmente explorada pelas vozes, não constrangida pelos modos organologicamente disponibilizados pelo instrumento¹¹³. Além de um trabalho criativo em torno do *funaná*, ao longo do seu percurso o grupo veio a abordar outras práticas expressivas de Santiago como o *batuko*, a *tabanka*, a *resa*, assim como, mais recentemente, expressões de outros contextos insulares, como a *Talaia Baxu*, um género ou estilo proveniente de uma localidade da Ilha do Fogo com o mesmo nome. A estilização destas práticas levou à integração de outros instrumentos nos arranjos, como os búzios utilizados no ritual da *tabanka* (*bombona*), o cavaquinho ou o violino (*rabeca*).

A prática do grupo Ferro Gaita revelou como os instrumentos tradicionalmente associados à *performance* do *funaná* podiam ser integrados num estilo de música popular ajustado à gravação de fonogramas comerciais e à apresentação em festivais e concertos. Após a Independência Nacional os estilos de *funaná* criados pelos “conjuntos” baseavam-se nas tipologias instrumentais dominantes da música popular internacional, constituídas por instrumentos de corda, de tecla, de sopro e de percussão amplificados. Apenas no âmbito de projectos de

reggae. Em 1987, com 15 anos de idade participou igualmente no concurso *Todo o Mundo Canta*. As suas interpretações de *funaná* e *coladera* valeram-lhe um quarto lugar na competição desse ano. Dados obtidos através de entrevista a Bino (Carlos Alberto Pereira Lopes, n. Calabaceira, Praia, 29 de Dezembro de 1969). Lisboa, 29 de Março de 2009.

¹¹³ Entrevista a Iduino (Estevão Moreno Tavares, n. Achada de São Felipe, Praia, 10 de Abril de 1968). Lisboa, 29 de Março de 2009.

recolha e de divulgação da música “tradicional” de Cabo Verde a *gaita* e o *fero* haviam sido alvo de registo fonográfico¹¹⁴. A popularidade imediata de Ferro Gaita veio revitalizar a prática do *funaná* junto da comunidade de tocadores que havia inspirado os elementos do grupo e que, desde os anos de declínio da política cultural do regime de partido único, da instauração da democracia e do liberalismo económico, havia reservado as suas práticas musicais para os contextos de participação da comunidade, do parentesco e da amizade. Num contexto de expansão da música gravada em Cabo Verde e nas localizações da diáspora, e de surgimento de festivais de organização municipal em todas as ilhas do arquipélago com o suporte de produtoras de espectáculos e de financiamento privado, tocadores activos desde o período colonial, assim como jovens como Dju, integraram ou constituíram agrupamentos de acordo com a nova tipologia instrumental para apresentação em concerto e gravação. Para os tocadores esta transição dos contextos da “participação” para os da “gravação” e da “apresentação” (Turino 2008) em eventos consagrando o património cultural de Cabo Verde e tematizando a sua história prometiam igualmente novas oportunidades de remuneração da sua prática expressiva.

Do estilo proposto por Ferro Gaita, os tocadores retiraram a possibilidade de tocarem acompanhados por um baixo eléctrico, encadeando *grooves* rítmicos, e por uma caixa de ritmos (no crioulo falado, *drums*), mantendo firme o andamento veloz do *funaná* e projectando para o *fero* as variações rítmicas. Esta instrumentação e estilo passava a estruturar de modo prático apresentações em cafés de bairros e localidades em toda a Ilha de Santiago e nas *funsson*, as festas do calendário religioso celebrando os santos da Igreja Católica padroeiros de povoações. No lugar dos cosmopolitismos da música popular internacional, do *reggae*, da *world music* e da música popular brasileira que marcavam as práticas musicais dos jovens da Praia, os tocadores do interior de Santiago, da Praia e das localizações da diáspora usaram os seus próprios “cosmopolitismos vernaculares” (Bhabha 2001), mais centrados nos géneros urbanos da África Ocidental como os estilos do *soukous*, e no *zouk*, os principais domínios

¹¹⁴ Ajustam-se a este perfil as gravações editadas pela Ocora Radio France dos tocadores Kodé di Dona (*Kodé Di Dona*, 1996) e Tchota Suari (*Un Archipel de Musiques*, 1999). Tchota figura igualmente numa compilação organizada pela Caprice Records, em colaboração com a Cooperação Sueca em Cabo Verde e o Swedish National Concert Institute (*Music from Cape Verde*, 1994). Entre fonogramas produzidos por cabo-verdianos e até ao surgimento de Ferro Gaita, a *gaita* e o *fero* surgiram consagrados em três gravações comerciais: os tocadores Julinho e Florzinho acompanharam o cantor Alexandre Monteiro em *África É* (1980) e *Trapiche* (1981); Caetaninho e a sua mulher Florzinha foram acompanhados pelo Grupo Cultural Mantenha (1985) no LP homónimo (cf. Discografia).

musicais participando dos consumos e remessas culturais de migrantes santiaguenses na Europa e configurando o campo sonoro transnacional do *funaná*.

As gravações comerciais que desde o final da década de 90 os tocadores de *gaita* e *fero*, por vezes acompanhados de um cantor, realizaram entre Santiago, Dakar e, sob a precária iniciativa de editores migrantes nas localizações da diáspora, em Lisboa e Roterdão, envolveram o mero registo em estúdio dos seus repertórios sob a marcação de uma caixa de ritmos ou por vezes, como alternativa, com o suporte da bateria, e com o acompanhamento de uma guitarra eléctrica. Sempre que o processo de gravação envolveu a deslocação de tocadores entre Santiago e as localizações da diáspora, baixo eléctrico, bateria, guitarra eléctrica e vozes secundárias femininas foram interpretados em estúdio por músicos sugeridos por editores, como forma de economizarem os gastos em passagens para instrumentistas não considerados imprescindíveis. O investimento editorial na gravação e mercadorização de CD, cassetes e, mais recentemente, DVD, foi mínimo, uma vez que implicou a remuneração precária de tocadores e instrumentistas, sem qualquer regulação da propriedade intelectual e artística, mas com um retorno económico bastante avolumado, atendendo aos consumos de mercadorias da música por migrantes cabo-verdianos nas localizações da diáspora na Europa e América do Norte.

6.7. Uma poética da nação

Nos anos que volveram a Independência, sobretudo durante aqueles da unidade “Guiné-Cabo Verde”, músicos nas Ilhas de Santiago, de São Vicente e na diáspora cabo-verdiana em Portugal, interpretaram de modos distintivos a ideia de Amílcar Cabral de “retorno às fontes” ao transformarem o *funaná* num género de música popular de carácter nacional. A premissa de Cabral de “retorno às fontes” – a “negação”, por parte da pequena burguesia ou grupo intermediário, do discurso colonial de supremacia e de superioridade da cultura do colonizador face à do colonizado, na captura do seu próprio processo histórico – estimulou o interesse de músicos maioritariamente oriundos de uma classe média urbana pelas práticas expressivas conotadas com a “inferioridade cultural” no período colonial, sobretudo por aquelas com histórias de repressão e coerção da Ilha de Santiago, pouco acessíveis e genericamente desconhecidas dos cabo-verdianos não vivendo no interior da ilha ou nos bairros periféricos da cidade da Praia.

As ideias de “fonte” e de “raiz” foram projectadas para o interior rural de Santiago, concebido como o espaço primordial e fundador do povoamento histórico de Cabo Verde, de origem da cultura crioula cabo-verdiana, de autonomia relativamente à governação colonial. A sua população camponesa foi construída como simbolizando a ancestralidade dos cabo-verdianos e da nação cabo-verdiana, a autenticidade cultural e humana e, sobretudo, a “resistência ao colonialismo” num momento de produção política de diferença relativamente ao regime colonial português.

Apesar da inspiração na figura e obra de Cabral e do ambiente social moldado pela política de nacionalismo musical e cultural que começava a esboçar-se, a configuração do *funaná* e do *batuko* enquanto géneros nacionais de música popular não constituiu, como os dirigentes políticos desse período por vezes pretendem (apoiantes ou opositores do PAIGC e PAICV), um resultado das decisões da política cultural do partido ou, como defendido em estudos introdutórios da literatura, o resultado de um processo de “revivalismo folclórico” (Manuel 1988: 96). A constituição do *funaná* enquanto género de música popular resultou de uma sensibilidade emergente entre músicos, configurou-se a partir dos seus próprios processos de criatividade cultural e a partir das suas selecções de materiais sonoros e poéticos, moldadas quer pelo contexto político do período, quer pelas remessas culturais de migrantes. A aceitação do *funaná* como interpretado por Bulimundo, Norberto Tavares, Zeca e Zézé di Nha Renalda, Finaçon, entre outros, foi transversal a diferentes estratos sociais nas ilhas e na diáspora. Assentou em percepções de qualidade estética e de prazer, e na identificação dos públicos com os estilos musicais emergentes, autorizando, num segundo momento, políticos e agentes de política cultural à sua cooptação e construção pública enquanto “género nacional”. Os músicos traduziram e preencheram as disjunções de experiência social entre a população do interior de Santiago e outros grupos sociais em Cabo Verde, apontando o caminho para a política cultural e os seus agentes vislumbrarem no *funaná* o exemplo de uma prática simbolizadora da resolução dos legados coloniais da raça e da classe social, e desse modo significando a “unidade nacional” do Estado pós-colonial. Seguindo a perspectiva genericamente enunciada nos estudos da música, a música moldou a nação, inflectindo o pensamento institucional e político.

Durante os anos de regime de partido único (1981-1991), o PAICV reforçou uma orientação centralizadora, penetrando crescentemente nos diferentes domínios de

vida social. A política cultural de orientação nacionalista no domínio da música, focada na selecção e valorização de géneros nacionais, coube a diferentes organismos estatais, mas assentou fortemente em organizações partidárias como a JAAC. Os organismos estatais partiram da premissa de que a ligação à cultura de Cabo Verde não era auto-evidente e deveria ser politicamente incentivada. A relação entre a política cultural e os processos de criatividade desenvolvidos por músicos pode ser enquadrada de acordo com algumas das ideias debatidas na introdução em torno da obra de Foucault e das formas “reguladoras” e “disciplinadoras” do “poder moderno”. Os organismos do estado como a JAAC não se envolveram directamente nos processos de criatividade de músicos, definindo - como no caso da folclorização do contexto português abordado por Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (2003), ou da Bulgária do período socialista descrito por Donna Buchanan (2006) - os estilos musicais e os textos interpretados, os instrumentos musicais abordados, as indumentárias usadas, os contextos de *performance* e as formas de encenação pública.

Exerceu-se antes como um modo de “acção sobre as acções” (Foucault 1982: 789), estabelecendo as “condições de possibilidade” para o desenvolvimento de práticas culturais e expressivas. Enquanto que no domínio da expressão política a sua actuação foi coerciva, desautorizando abertamente a pluralidade política, no domínio da política cultural o regime centralizador de partido único, “autorizou” e “produziu” as condições para a valorização e selecção dos géneros musicais compondo a unidade de identidade da nação, incentivando a prática de expressões culturais e, desse modo, desencorajando a *performance* de outras. Fê-lo com o apoio de várias tecnologias políticas. Implementou uma política de difusão exclusiva de música de Cabo Verde na rádio e, a partir das suas emissões experimentais, da televisão; apoiou, através da concessão de vistos e de relações com organismos de outros estados ou instituições internacionais, gravações e digressões no exterior; elegeu a juventude como terreno de intervenção onde práticas culturais nacionais legítimas, nomeadamente os géneros musicais, se definiam. Durante a minha segunda e veloz visita a Santiago, em 2009, questionei Dju sobre os repertórios privilegiados nos eventos da principal organização da política cultural do regime de partido único. À pergunta “o que vos pediam para tocar nos encontros da JAAC?”, Dju respondeu de modo telegráfico e assertivo: “pediam-nos para tocar o que sabíamos tocar”. A política cultural estabeleceu o campo de discurso da *performance* sem intervir directamente nos processos de criatividade envolvidos na sua prática e reprodução.

O principal dispositivo de política cultural criado pela JAAC foi o concurso *Todo o Mundo Canta*, inspirado num evento cubano com um nome semelhante e com contornos aproximados aos dos concursos de calypso descritos pela etnomusicóloga Jocelyne Guilbault (2006) no contexto da Trinidad e Tobago e das músicas locais de Carnaval. O concurso constituiu uma tecnologia política promovendo a relação das populações com uma cultura musical nacional que integrava os géneros da *morna*, *coladera* e *funaná*. Ao incentivar a transmissão, a prática e a reinterpretação de “tradições nacionais” legítimas entre jovens no arquipélago e em centros de diáspora - convidando estes últimos a participarem do evento nas suas ilhas de origem ou dos seus pais -, os promotores da competição configuraram, a par do leque das práticas expressivas nacionais autorizadas, o próprio espaço transnacional da nação: uma nação diaspórica englobando nove ilhas habitadas e os seus centros de diáspora. Esta concepção oficial permaneceu inabalável nos regimes pós Independência e tem sido crescentemente reforçada por políticas da migração em anos recentes (Góis 2008). A competição veio a ser concebida e mobilizada pela classe política como uma tecnologia política bloqueadora da popularidade do *zouk*, um género musical transportado para Cabo Verde através dos consumos de migrantes na Europa e que começava a ser visto como ameaçador de uma cultura nacional. Na análise dos concursos de calypso de organização estatal após a Independência Nacional da Trinidad, Jocelyne Guilbault enfatizou como estas tecnologias disciplinares transformaram a cena musical do calypso, mas não a determinaram. A sua influência na “política cultural da identidade, nação, diáspora, cidadania e tradição musical nacional” (Guilbault 2006: 65) operou em relação a outras forças informando a cena calypso, nomeadamente aos sectores formais e informais de uma indústria da música desenvolvida em torno do género. Se as competições de calypso funcionaram como espaços autenticadores da cultura nacional e da identidade na Trinidad, normalizando “a inclusão e exclusão de sons específicos, pessoas e identidades” (*Ibid.*: 68), geraram efeitos não previstos na génese das tecnologias políticas das competições. Entre os efeitos pretendidos pela orientação política nacionalista conta-se, primordialmente, o interesse de jovens músicos pelas práticas culturais configuradas como nacionais.

Enquanto que a política cultural procurou apagar o significado do *zouk* para jovens gerações, jovens músicos na diáspora reenquadraram estilisticamente o género, encarando-o, através da utilização da língua e de traços estilísticos e interpretativos dos géneros de Cabo Verde, como uma expressão crioula cabo-verdiana. Alguns dos

principais intérpretes migrantes do *zouk* na Holanda nas décadas de 80 e 90 começaram por ser participantes de *Todo o Mundo Canta*.

Entre os primeiros anos do regime pluripartidário, na década de 90, e o presente, jovens santiaguenses que já nasceram e ou cresceram numa nação independente, que acompanharam os múltiplos processos de criatividade musical em torno dos géneros do arquipélago e cujas subjectividades foram moldadas pelo ambiente predominante do nacionalismo cultural, criaram estilos musicais ancorados nos géneros de música e dança de Cabo Verde, abordando especialmente as práticas expressivas de Santiago. A selecção e a transformação criativa de materiais sonoros, linguísticos, poéticos e narrativos que operaram a partir de um trabalho de observação do quotidiano da sociedade cabo-verdiana e de escuta dos seus géneros de música e dança resultaram num tipo de discursividade em torno da experiência social dos cabo-verdianos que tenho designado de poética cultural da nação: um complexo expressivo que através do som, da palavra e, quando materializado na *performance*, do corpo e da visualidade, combina um conjunto de “tropos, figuras e convenções retóricas, estéticas e expressivas” (Fox 2004: 29)¹¹⁵ que invocam significados sobre a nação diaspórica cabo-verdiana, sobre a sua história social e práticas culturais partilhadas, sobre a experiência social de se ser cabo-verdiano.

Esta poética compreende como estratégias textuais associadas à voz e à palavra a representação do passado e do presente da sociedade cabo-verdiana, sempre a partir da materialização do sujeito e da complexidade de forças históricas e sociais que moldam a sua existência quotidianamente. A partir das estéticas de Pantera e, sob o seu legado, de Tcheka, Princezito ou Vadú, esta representação envolveu especialmente o resgate de narrativas e historicidades partilhadas durante o período colonial, sobretudo aquelas relacionadas com episódios fracturantes na história das ilhas como as revoltas camponesas, os períodos de fomes dos anos 40 ou as migrações de trabalho contratado para São Tomé.

A dimensão sonora é central na significação e caracterização dos tropos que formam esta configuração expressiva. Os ritmos associados a géneros particulares que são transformados e combinados entre si, os usos da voz, de vocabulários e de formulações da língua crioula como falada no interior de Santiago permitindo uma

¹¹⁵ Sigo, como traduzido na formulação de Aaron Fox, uma noção de poética que na literatura antropológica que consultei surge particularmente sintetizada no trabalho de Michael Herzfeld (1985). A noção de poética defendida pelo autor, radicada na concepção grega de *poesis*, comunica “os meios graças aos quais o significado é transmitido através da *performance*” (Herzfeld 1985: xiv), os princípios subjacentes à “constituição” e ao “reconhecimento” de significado na vida social (*Ibid.*: xv).

poética da citação mimética, os estilos de abordagem dos instrumentos que, mais do que formas socialmente partilhadas e valorizadas de organização sonora, constituem emulações de configurações sonoras escutadas em práticas expressivas “da terra” e são icónicos da sua sonoridade, constituem, de modo articulado, os principais traços estilísticos desta política de representação cultural da nação. A sua mobilização e manuseamento materializam os tempos, lugares e personagens narrados e cantados.

Apesar de diferenças nas estéticas e nos discursos produzidos em seu redor, músicos como Iduíno, do grupo Ferro Gaita, Tcheka ou Princezito, vislumbram nas práticas expressivas do *batuko*, *tabanka* e *funaná* e nas biografias e experiências das populações historicamente envolvidas na sua produção - a população do interior de Santiago -, elos a um passado fundador da nação cabo-verdiana. Nos seus discursos, Santiago convoca imagens do passado escravocrata da sociedade cabo-verdiana que formou biológica e culturalmente a população crioula cabo-verdiana.

Tcheka narrou-me como em criança o pai o forçou a aprender *violão* para o acompanhar em bailes no interior da Ilha de Santiago, o principal meio de subsistência da família. Aos géneros interpretados pelo pai de *morna*, *coladera* e *mazurca* que aprendeu nessas circunstâncias, acrescentaram-se outros proporcionados pela prática musical com amigos ao crescer em Cabo Verde nos anos que sucederam a Independência e ao migrar para Portugal na década de 90 para adquirir formação profissional enquanto operador de câmara. O seu percurso enquanto intérprete desenhou-se a partir da participação na colectânea *Ayan. New Music from Cape Verde* (2002) e na mercadorização da sua música nos circuitos da *world music* a partir de Paris sob a acção do editor José da Silva, que resultou na gravação de vários fonogramas comerciais e em digressões na Europa, Ásia, América da Norte e África. Na sua prática musical, a experiência de abordagem dos géneros do arquipélago é enquadrada pelas sonoridades que caracterizam a prática de intérpretes de diferentes contextos culturais (especialmente da África Continental e Brasil) produzidos no mercado da *world music*. No seu repertório comercialmente editado estas marcas são sobretudo audíveis através do ênfase no carácter acústico, nítido dos instrumentos, numa estética que procura transmitir a autenticidade da *performance* musical. Mais do que uma “fórmula” adoptada de modo a favorecer a sua integração nesses circuitos internacionais, este resultado sonoro, obtido através do processo de gravação e de produção musical, traduz a influência desses géneros e estilos na sua formação enquanto músico.

Tcheka desenvolveu um estilo musical assente na voz e na sua relação com a sonoridade acústica do violão e dos instrumentos de percussão. As suas composições têm uma forte dimensão rítmica, tendo como suporte criativo os géneros e práticas expressivas associadas a diferentes ilhas de Cabo Verde (da *morna*, *coladera*, *mazurca*, *batuko*, *tabanka*, *funaná*, *talulu*), especialmente a Santiago onde nasceu e cresceu. A sua estilização de diferentes ritmos através de uma abordagem predominantemente percussiva do violão, resulta numa sonoridade híbrida em que os referentes rítmicos originais de género musical se encontram diluídos e nem sempre são imediatamente audíveis.

Ao questionar Tcheka sobre o lugar de Santiago e das suas práticas expressivas no seu estilo musical, de modo a entender a construção identitária subjacente à sua estética e à sua política de auto-representação, apresentou algumas das linhas conceptuais que localizam aquele contexto insular numa constelação de nação mais vasta:

Rui:

Já me falaste naquela influência forte de *morna*, *coladera*, mas ao cresceres em Santiago, não sentiste igualmente uma influência dos géneros de Santiago?

Tcheka:

Sim, sim, sim! Depois que eu comecei a conhecer outros tipos de música, a conhecer outros tipos de influência, conhecer outros tipos de músicas internacionais. Então, sabendo que existe uma base de ritmos muito interessante como batuko, funaná, tabanka, porque não tentar explorar estes tipos de ritmos que nós temos, trabalhá-los e dar-lhes outro tipo de influência? Então este é que era o objectivo.

Rui:

No concerto, falaste numa “nova música de Cabo Verde”. Mas não é mais de Santiago, mesmo?

Tcheka:

Cabo Verde engloba todas aquelas ilhas. Então, Santiago é uma daquelas bases principais para fazer aqueles tipos de trabalho. Onde existe mais base em termos rítmicos para trabalho, ritmicamente mais elementos, é em Santiago, porque é lá que há mais diversidade de ritmos, mais diversidade de culturas, porque foi lá que implantaram os escravos, lá é que era base dos portugueses antigamente. Lá é que foi a base dos escravos, onde todos os escravos, cada um trazia o seu tipo de cultura. Barlavento, por exemplo, é mais europeu. São Vicente, Sal, Boavista, é mais europeu. Então não tem muita diversidade de ritmos. Para além de Barlavento, o Fogo também tem muitos ritmos. Santiago tem a tabanka, funaná, ladainha, batuko. É uma base, uma fonte de inspiração para aquele trabalho.

Rui:

O que te interessa nestes ritmos? É a força, a energia daquelas tradições?

Tcheka:

O que me interessa é, para além de ser importante, é aquela energia, aquela identidade, aquela forma de ter uma certa identidade e de mostrar que Cabo Verde tem uma raiz na música. É isto que eu estou a mostrar.

Rui:

Mais *badiu*.

Tcheka:

[Com ênfase] *Mais Cabo Verde*¹¹⁶.

Perante a minha insistência em associar as suas estéticas de ligação aos ritmos de Santiago como a expressão de uma identidade *badiu*, Tcheka sublinhou que essas práticas são icónicas de uma ideia de raiz da sociedade crioula cabo-verdiana, figurada de modo imaginado a partir da figura dos escravos e projectada no presente para a população camponesa e diaspórica do interior de Santiago. Nesse sentido, mais do que a expressão de uma identidade insular *badiu* ou santiaguense, as práticas expressivas de *batuko*, *tabanka* e *funaná* são valorizadas pelo seu excesso de cabo-verdianidade, pela sua ancestralidade e autenticidade. Escravos e camponeses são concebidos por jovens músicos de modo contínuo e, por vezes, sobreposto, mesmo que a população santiaguense vivendo entre os meios rurais, a capital Praia e as localizações da diáspora não consagre nas suas construções de identidade, nos seus processos de reprodução de memória social e nas suas historicidades uma relação entre a escravatura e as economias camponesas.

A associação à dinâmica histórica fundadora da sociedade crioula cabo-verdiana - o transporte de escravos de várias regiões de África, que Paul Gilroy identificou como o acto inaugural do “terror racial” e do tempo e espaço da modernidade que definiu como “Atlântico Negro” (Gilroy 1993) -, foi-me igualmente apontada por Princezito (Carlos Alberto Sousa Mendes, n. Tarrafal, Ilha de Santiago, 1971) como a principal motivação do seu interesse pelo *batuko*. À semelhança de Pantera e de Tcheka, Princezito reenquadra traços estilísticos associados a práticas expressivas de todo o arquipélago, com ênfase na *tabanka*, no *funaná* e no *batuko*, num estilo igualmente influenciado pelo *reggae*, *blues* e pelas músicas das Caraíbas cujo conhecimento aprofundou em Cuba, onde viveu como estudante (1987-1995). A sua interpretação do *batuko* na variante de *finçon*, que desenvolveu a partir da leitura de fontes escritas e do contacto com os *finador* Nácia Gomi e Ntoni Denti D’Oro, constitui um dos traços salientes da sua identidade de músico e *performer* [Exemplo 12 do CD que acompanha a tese].

As práticas expressivas de Princezito articulam a música e criativas explorações da palavra cantada, declamada e falada na língua crioula. Letras de

¹¹⁶ Entrevista a Tcheka (Manuel Lopes Andrade, n. Ribeira da Barca, 1973). Aveiro, Portugal, 1 de Dezembro de 2007.

elaborado tratamento poético, mas igualmente parábolas e narrativas de registo cómico inspiradas na *performance* do *finaçon*, participam de uma discursividade alargada em torno da prática cultural quotidiana e da história dos cabo-verdianos. Esta poética materializa-se plenamente através de algumas das suas *performances*, com o suporte de um agrupamento e a participação de mulheres *batukadera*, que performam *batuko*, trazem para o palco o *pilon* (o instrumento de moagem do milho associado à mulher cabo-verdiana) e são entrevistadas pelo próprio músico. O discurso falado que introduz entre secções cantadas, ou intercalando a interpretação de canções, acentua o dispositivo contínuo de comunicação e de representação cultural das suas *performances*.

A sua prática de *batukador* (designação que prefere à de músico) assenta num discurso apoiado por literaturas sobre Cabo Verde, sobre as diásporas negras, e num trabalho pessoal de observação empírica de forte sensibilidade etnográfica.

Princezito:

Muitos músicos ainda não descobriram a outra parte da música cabo-verdiana, da cultura cabo-verdiana que é um folclore forte que existe na maior parte das ilhas, e que em Santiago é mais forte. Por razões, claro, que toda a gente conhece, por razões históricas, porque aqui houve mais movimento negreiro, mais escravatura. É uma ilha maior também que sempre teve a cidade, a capital. Então acontece que há um folclore, como o batuko. O batuko ele é um produto muito cabo-verdiano, muito crioulo. Porquê? Aqueles outros géneros musicais, todos os géneros musicais de Cabo Verde, usam instrumentos musicais. O batuko posso cantá-lo apenas, ou então pô-lo aqui [Canta e percute no tampo da guitarra]. Eu tenho uma visão de que as escravas batucavam batuko quando estavam nuas, batucavam-no na perna ou acima dos seios, o que ainda muitas mulheres fazem. Muitas mulheres batucam aqui [percute o peito] e ainda fazem percussão com a boca [reproduz o ritmo com a boca]. O batuko é o mais natural de todo o folclore de Cabo Verde. Não é preciso nenhum artefacto para tocar batuko. Basta ter as mãos. E se não tiveres as mãos, a boca é suficiente. Ou então os pés [Marca o ritmo só com os pés]. A dança do batuko é altamente percussiva e traduz o compasso do batuko. Quando as mulheres não têm elementos suficientes para formar um terreiro para dar tchabeta e bailar, todas elas bailam. Ao mesmo tempo que bailam batuko, percutem aquele pé no chão, que já forma a música. Acho o batuko uma coisa fabulosa, extremamente fascinante. Gosto dele porque é uma parte bastante africana da nossa música e eu tenho um interesse particular por África, que é fácil de entender, porque eu tenho um grande interesse pela antiguidade. Gosto de coisas antigas, de momentos passados. Às vezes acho que eu devia ser colega de Carlos do Carmo, Cesária Évora, Amália Rodrigues, etc. Acho que era lá que eu devia estar colocado [Risos]. Bom, estou aqui e estou bem, também [Risos]. Mas eu tenho saudades daquelas épocas, uma saudade inexplicável. Por isso é que eu escolhi a arte, a expressão cultural mais antiga de Cabo Verde que é o batuko¹¹⁷.

¹¹⁷ Entrevista a Princezito (Carlos Alberto Sousa Mendes, n. Tarrafal, Ilha de Santiago, 1971). Várzea, cidade da Praia, Ilha de Santiago, 10 de Novembro de 2003.

Se no momento após a Independência, a prioridade dos músicos santiaguenses na Praia foi a da adaptação das práticas expressivas de Santiago a estilos de música popular no sentido de as representar num mapa cultural da nação onde figuravam, de modo recortado, as interpretações de outros géneros imaginados enquanto nacionais desde o período colonial (como a morna e a *coladera*), para músicos como Tcheka ou Princezito, a fusão ou sobreposição de ritmos e de traços estilísticos associados a práticas até recentemente com histórias apartadas parece assinalar diferenças insulares, agora integradas na multiplicidade de experiências históricas e culturais da nação. A estes processos de hibridez estilística (como, por exemplo, na canção de Tcheka *Makriadu*, que combina as configurações rítmicas da *morna* e do *batuko*) [Exemplo 13 do CD que acompanha a tese], juntam-se aqueles proporcionados pelo contacto com géneros e estilos musicais internacionais, conscientemente assumidos enquanto resultado do carácter duplamente diaspórico da nação cabo-verdiana, produzida pela diáspora do “Atlântico Negro” e por aquela das migrações internacionais de trabalho que chega ao presente. Essa ideia surgiu particularmente expressa num depoimento de Princezito, a propósito de uma das suas canções, *Mudjer di Ilha* e da tentativa de, nos seus termos, “arquipelizar” a sua música [Exemplo 14 do CD que acompanha a tese]:

Princezito:

Se tu reparaste, esta música aqui tem uma parte mais ou menos clássica, digamos, tem uma parte de morna, e tem uma parte de valsa, mas com sentimento mexicano.

Rui:

Mexicano porquê?

Princezito:

*Porque existem cabo-verdianos até no México. É como se existisse um feedback de fora para aqui. É como as mulheres que estão separadas dos seus maridos, mesmo daqueles que estão na Argentina, na Irlanda do Norte ou em Portugal. Realmente há um feedback, às vezes há umas cassetes, há uns discos. Então acabamos por ouvir. Como aconteceu com a cumbia, nos anos 60. Cumbia é América do Sul que veio até Cabo Verde. Música veio também do Brasil. Não sei se veio do México. Eu pelo menos já aqui ouvi música do México. Como nós também somos um bocadinho cosmopolitas, tudo encaixa em nós, para o bem ou para o mal. Estão encaixadas em nós aquelas expressões culturais de outras raças, percebes? Então, um cabo-verdiano tem uma liberdade tremenda a compor as suas músicas ou a cantar. Tudo encaixa perfeitamente, percebes?*¹¹⁸

Nos depoimentos de Tcheka e de Princezito, as práticas do interior de Santiago comunicam com uma africanidade fundadora da sociedade cabo-verdiana e com a história de diáspora e da raça que o encontro colonial inaugurou. O elo a África

¹¹⁸ *Id.*

só adquire validade enquanto categoria discursiva no quadro das diferenças culturais, por vezes apoiadas por diferenças biológicas, socialmente percebidas no espaço do arquipélago. Trata-se de uma africanidade diaspórica e “interna” que quando aproximada a imaginações da África continental se esbate e se diferencia através da assunção da experiência da crioulaização e da criouliidade. Esta mobilidade conceptual avultou em depoimentos recolhidos em várias entrevistas, especialmente no depoimento de Iduíno sobre a hibridez do *funaná* e a dificuldade que o género oferece ao ser pensado de um modo excessivamente binário:

Iduíno:

Se tu vires, o funaná tem história, entendes? A gaita é forte em si. Se tu reparares, a gaita é um instrumento diatónico, é um instrumento forte. O funaná sempre foi tocado, mesmo que dê só aquelas duas notas, mesmo que fosse tocado só com aquelas duas notas, criava uma harmonização. Acompanhava, cantava, estás a ver?

Rui:

Aquele balanço...

Iduíno:

Aquele balanço, vai e vem. Repara como o Kodé di Dona ou o Bitori tocam. Tocam-no assim. O fero é para fazer o ritmo, a parte do ritmo. Aquela [a gaita] fazia o nível melódico, o fero fazia a percussão. A gaita fazia, metias a voz e já estava completo. A partir daí criou-se uma manifestação a nível de música. E a música era proibida. A partir desse dia, o funaná começou a ficar apertado, percebes? A ver aquelas coisas que eles [tocadores] falavam. Não deixaram que o funaná se desenvolvesse muito. Mas sempre foi, até que conseguiu, até que se libertou. Por causa da nossa Independência. Por isso eu tenho uma canção que diz que o funaná faz parte da luta pela libertação de Cabo Verde. Porque esta música foi proibida. Se ela foi proibida, e aquele país já conseguiu a democracia ou a abolição [do colonialismo], também fez parte da luta, estás a ver? Mais do que aqueles estilos de música, caso da morna. Repara: a morna é uma música que nunca foi proibida. Por isso eu sempre estou a dizer que o funaná é uma luta para sobreviver, para chegar a um patamar. Por isso é que acho que o funaná é uma música muito forte. E uma música muito africana. Funaná e batuko são músicas já africanas. E se tu reparares, o batuko é mais africano ainda do que o funaná [Reproduz o ritmo de rapika tchabeta do batuko]. Sem nenhum instrumento, é África em si. O funaná não, o funaná já está a querer puxar um bocadinho para... Não vou dizer que é europeu porque o estilo é de Cabo Verde, mas aquele instrumento é feito na Europa. É isto que o batuko e o funaná têm.

Rui:

Mas os cabo-verdianos mudam-no também...

Iduíno:

Mudam-no claro. São aquelas notas de cabeça, que o tornam de Cabo Verde. Aquele estilo, só em Cabo Verde é que é tocado.

Rui:

É aquele lado de África que vocês representam e que o *funaná* representa?

Iduíno:

Sim, sim, sim. Isto, claro, isto está no sangue. E se tu reparares, Cabo Verde mistura. Cabo Verde tem uma mistura grande, não sei se topas? América, África, Europa. Tem todas aquelas misturas. Os portugueses é que colonizaram Cabo Verde, eles é que meteram o povo lá. É povo que eles levaram. É povo de África com aqueles

*portugueses. Juntos construíram Cabo Verde, aquela mistura. Se tu reparares, em Cabo Verde há pessoas com o teu cabelo, mais fino ainda, que nasceram lá, com olhos verdes. Cabo Verde vai para todas essas bandas. É diferente daquelas outras partes de África que podes conhecer.*¹¹⁹

Na sua reflexão em torno das “estéticas” e “identidades de diáspora”, Stuart Hall (1990, 1999) confrontou duas concepções de identidade que usou na leitura da história dos movimentos sociais e das práticas culturais das comunidades diaspóricas das Caraíbas. O significante “África” ocupou diferentes estatutos em ambas as concepções de identidade e nas estéticas que as traduziram. A uma concepção da identidade enquanto experiência histórica e cultural partilhada e unitária, que no momento dos nacionalismos e da descolonização revelava uma “essência”, “ontologia” e “coerência imaginária” da diáspora negra que urgia “escavar” e “desenterrar”, o autor contrapôs uma concepção da identidade entendida à luz da história de ruptura e de descontinuidade dos povos das Caraíbas, e de uma concepção de “diferença” (concebida como “diferenciação”, mas igualmente como “adiamento”). Ao definir nesta direcção “identidades” e “estéticas” de “diáspora”, Stuart Hall desvinculou simultaneamente, a “diáspora” de projectos de retorno a um território original e fundador (o continente africano, no caso das populações negras), e a identidade cultural do terreno da “ontologia”, da “essência”, situando-a enquanto “produção” ou “posicionamento”: “As identidades são os nomes que damos a diferentes formas através das quais somos posicionados por, e nos posicionamos a nós mesmos nas, narrativas do passado (...) [Os] pontos de identificação, os pontos instáveis da identificação e da sutura que são feitos nos discursos da história e da cultura. Não uma essência mas um posicionamento. Desse modo existe sempre uma política da identidade, uma política da posição, que não recebe qualquer garantia absoluta numa lei não problemática, transcendente de origem” (Hall 1990: 225-226).

Nas práticas expressivas e identidades de jovens músicos santiaguenses activos no presente, a evocação de “África” e das experiências da raça das populações escravas e camponesas do interior de Santiago, não representa a tentativa de produzir uma arqueologia de factos silenciados pela experiência colonial, algo que o próprio Cabral reconhecia ser impossível na sua proposta do “retorno às fontes”. As suas práticas expressivas constituem antes “produções” renovadas, “significantes” para “reler”, “interpretar” (Hall 1999: 11) o modo como “África” participou na produção

¹¹⁹ Entrevista a Iduíno (Estevão Moreno Tavares, n. Achada de São Felipe, Praia, 10 de Abril de 1968). Lisboa, 29 de Março de 2009.

da sociedade cabo-verdiana, tentativas de “recontar o passado” da nação mediadas pela “memória”, a “fantasia”, a “narrativa” e o “mito” (Hall 1990: 226).

7. O sabor da música: prática expressiva, subjectividade e masculinidade

7.1. Introdução

Sabe (ou *sabi*, de acordo com a pronúncia santiaguense) e *sabura* pertencem ao grupo restrito de palavras cujo feixe de sentidos os falantes de uma língua garantem serem intraduzíveis em outros idiomas. Enquanto advérbio de modo com provável origem na palavra de língua portuguesa “saber” (no sentido de “ter sabor”) (Lopes da Silva 1984: 148), *sabe* denota a condição de alguém estar ou sentir-se “bem”, ou a propriedade de algo que “sabe bem”, “é bom”, “gostoso” ou “agradável” (Fernandes 1943: 143). A palavra da mesma família, *sabura*, transmite a sensação de “delícia” ou de “contentamento” (*Id.*) ou denota o “momento ou actividade que dá prazer e alegria” (<http://www.priberam.pt>). Os termos comunicam formas de prazer, de bem-estar e de alegria socialmente partilhadas que são vividas de modo tão intenso, que qualquer tradução parece uma perda para quem alguma vez as tenha experimentado.

Entre os cabo-verdianos, os dois termos são recorrentemente mobilizados para qualificar os contextos de *performance* e as sociabilidades que envolvem a produção da música e da dança. No discurso verbal de músicos e de não músicos de modo indiferenciado, *sabe* e *sabura* parecem dar conta do significado central da música, dança e, globalmente, de práticas expressivas. Em particular, o termo *sabura* (surgindo através de formas como “estar na *sabura*”, “ir para a *sabura*” ou “ser uma *sabura*”) é frequentemente usado numa acepção aproximada à do termo português “festa” (também existente na língua crioula). Na imaginação dos cabo-verdianos, *sabura* alia a sociabilidade, a celebração e o divertimento, à partilha colectiva da música e da dança, e ao consumo de alimentos e de bebidas, qualquer que seja a ocasião social em que se realiza: uma celebração ritual, como uma festa de baptizado, de aniversário ou de casamento; o conjunto de festividades na orla de uma comemoração do calendário religioso, nomeadamente das festas dos santos da Igreja Católica; ou, simplesmente, um tempo demarcado de lazer nas redes de amizade.

Nos contextos de sociabilidade e de bem-estar entendidos enquanto *sabura*, a música e a dança organizam significativamente trocas comunicativas e relações sociais, e são desse modo componentes fundamentais da produção de prazer individual e colectivo. Participar na economia de trocas e activar as redes sociais da

sabura implica “brincar” (*brinka*), um termo que sublinha a dimensão lúdica e a suspensão das ansiedades do quotidiano nos “saborosos” contextos de festa. “Brincar” é uma noção igualmente definidora de práticas expressivas. O termo substitui frequentemente os de “bailar” ou de “tocar” um instrumento musical, enquanto sinónimo do acto de participação e de *performance* em eventos de música e dança. “Brinca-se” ao *batuko*, à *gaita* e *fero* ou ao ritual da *tabanka*. O significado de “brincar” nos contextos de *sabura* é aberto. Como transmiti anteriormente ao falar de uma composição de Orlando Pantera, “brincar” denota a zona indefinida e culturalmente implícita em que a partilha da música e dança nos contextos da *sabura* pode conduzir à sedução e à sexualidade entre homens e mulheres.

A relação entre a música, a alegria e o bem-estar revelada pelas noções de *sabura* e de *brinka* transmite a dimensão mais visível do significado da música, mas igualmente a mais íntima. Essa relação é um dos argumentos discursivamente mobilizados por músicos e por pessoas envolvidas na produção da cultura expressiva ao justificarem a sua ligação à música e dança – o outro argumento, que desenvolverei à frente, radica na prática da música e no prazer de participar nos seus eventos como resultado de uma herança cultural cuja incorporação é resultado da socialização na família.

Entre as pessoas com quem dialoguei durante o trabalho de terreno, foram as mulheres do grupo de *batuko* do bairro de Eugénio Lima quem tornaram esta relação mais explícita. Numa das primeiras conversas tidas, compreendi que o grupo incluía um perfil de mulheres naturais de várias localidades do interior de Santiago, migrantes na Praia (as mais velhas com experiências de emigração em Angola e na Guiné-Bissau), com uma história de ligação desenvolvida nas sociabilidades da família a todas as práticas expressivas santiaguenses (*batuko*, *tabanka*, *gaita*, *fero* e voz), culturalmente concebidas de modo interligado enquanto diferentes modos de “brincar”, de “passar” e de “estar bem”, e resumidas na noção de *sabura*. Juvenália relatou como o seu pai, um “cavaleiro” (e desse modo, um homem com algum poder e bens materiais), convidava tocadores de *gaita* e *fero* para tocarem em “bailes familiares” em sua casa e como a sua mãe a levava para o *batuko* desde menina, porque então “tinha o corpo de uma *francedja*” (o francelho ou “peneireiro vulgar”, um pequeno falcão comum no interior da ilha); Florzinha relatou como desde criança, além da participação em grupos de teatro, de tocar *fero* e de cantar, “ficou com o *batuko* no sangue” porque o “encontrou em casa”, “começou-o em criança”, “toda a

família gostava” e o *batuko* a fazia sentir-se “feliz” e “bem” “no meio da sociedade”. Natalina (Marisa Furtado da Cruz, n. Pico Leão, Freguesia de São João Baptista, 1982), uma das jovens mulheres “mães de filho” (*mai di fidjo*) de Dju, concluiu a ronda de depoimentos, desenvolvendo uma ideia presente em todos os relatos biográficos:

Natalina:

Gosto de baile, gosto de ferro, de gaita, gosto muito das tradições da nossa terra! Só que o batuko, pronto, nós queremos que o nosso batuko vá para a frente, para o nosso grupo não descer. Por exemplo, chamam-nos para um qualquer lugar, porque o batuko para além de tradição da nossa terra, batuko é uma coisa sabe [saborosa], é uma coisa que diverte muito as pessoas! Uma coisa que estás a fazê-la e sente-la mesmo suave no teu corpo! Por isso é que eu gosto muito de batuko. Porque nós batucamos, nós dançamos sabe [bem; saborosamente], nós divertimo-nos! Lá, cantas, distrais a cabeça! Se tens alguma coisa no pensamento, se tens alguma coisa que te está a preocupar, cantas e esqueces! Tal como as pessoas que fumam cigarros. Há muitas pessoas que fumam cigarros porque têm muitas preocupações, fumam cigarros [Ri-se] para se distraírem [Ri-se]. Batuko também é assim, cantas e esqueces-te! Naquele momento - podes não te esquecer de tudo, tudo -, mas naquele momento esqueces-te! Por isso é que gosto muito de batuko. Sou doida por batuko...

Rui:

E depois do *batuko* sentes-te melhor...

Natalina:

*... sim, sinto-me melhor. Quando estás no batuko, estás quente, estás bem, dás com o torno, cantas, estás cheia de alegria! Quando estás no batuko. Para além do batuko, com tudo, ferro, gaita ou baile, com qualquer coisa assim de sabura, te sentes bem.*¹²⁰

O início da minha colaboração com o grupo está reflectido em dois momentos do depoimento de Natalina. Quando refere que o grupo não pode “descer” e que é prioridade das *batukadera* que seja “chamado” (*txomado*, uma expressão que traduz a prática de *batukadera* e de tocadores serem convidados para saírem de casa e actuarem publicamente), Natalina reforça as expectativas das mulheres relativamente ao meu papel de “padrinho”, o de conseguir agendar actuações. Os seus risos quando recorre à imagem dos “cigarros” reflectem divertidas e acertadas percepções da minha pessoa enquanto fumador.

Em nenhum período festivo senti de modo tão pronunciado a busca de alegria e de bem-estar enquanto fundações da prática expressiva quanto em momentos de morte e de luto – sobretudo em períodos de morte de familiares e de amigos de *batukadera* e “tocadores”. Enquanto experiência, expressividade e performatividade

¹²⁰ Entrevista a Natalina (Marisa Furtado da Cruz, n. Pico Leão, São João Baptista, Santiago, Cabo Verde, 1982), incluída na entrevista de grupo realizada às mulheres do Grupo de Batuko Finka Pé de Achada Eugénio Lima. Eugénio Lima, Praia, Santiago, Cabo Verde, 17 de Julho de 2003.

do bem-estar e da alegria – enquanto celebração da “vida” - a *performance* da música ou, simplesmente, a participação nos contextos da *sabura* são suspensas por indivíduos em períodos de luto pessoal. Embora interrompida, a prática musical nunca é totalmente apagada da vida social nestes momentos de crise. Música e morte comunicam quando aquele que falece expressa em vida o desejo de ter músicos interpretando repertórios “da terra” nas suas cerimónias fúnebres. Nas ruas da Praia e do Mindelo assisti frequentemente a cadenciados cortejos fúnebres em direcção aos cemitérios, acompanhados por conjuntos de cordas andando a pé e tocando *morna* atrás dos corpos transportados em carros funerários. Embora não tenha assistido a cerimónias fúnebres envolvendo tocadores de *gaita e fero*, nas semanas sucedendo a morte do tocador Daniel di Palo, em Lisboa, Florzinho disse-me que, apesar não ter sido interpretada música no seu enterro, isso teria acontecido caso o tocador tivesse enunciado esse desejo em vida ou se fosse essa a decisão de familiares, o que acontece no caso de pessoas que em vida “gostam muito de música”.

Nos últimos anos, a interpretação de repertórios “da terra” em cerimónias fúnebres em Cabo Verde traduziu igualmente o estatuto social e a popularidade nacional de músicos como Orlando Pantera, Ildo Lobo ou Kodé di Dona, cujos funerais na cidade da Praia, mobilizaram massivamente a população vivendo na ilha, assim como amigos e familiares na diáspora, numa demonstração espontânea das emoções e do reconhecimento social que despontavam. A forma escolhida de homenagear e de consagrar, na memória social, o contributo de alguém socialmente reconhecido enquanto músico, foi a de interpretar as suas composições nas cerimónias fúnebres. Em 2010, Dju relatou-me como vários tocadores de *gaita e fero*, incluindo ele próprio, mulheres do *batuko* e músicos da cidade da Praia, participaram no funeral de Kodé di Dona, interpretando canções suas.

Os anos de trabalho de terreno foram especialmente exigentes do ponto de vista emocional para Dju, uma vez que perdeu a sua mãe, o seu pai e amigos próximos. Nesses momentos, Dju lidou com o sofrimento e perda pessoais, e pesou as interdições socialmente estabelecidas relativamente ao período de luto e à sua performatividade face às oportunidades suscitadas pelo seu estatuto de tocador. A sua identidade social é indissociável da sua prática de tocador. As suas aquisições de prestígio, de capital simbólico e social relacionam-se com ela. Embora não dependa materialmente da prática musical, participar em *performances* públicas cria excedentes monetários que movimenta em estratégias de reprodução familiar, em

sociabilidades e redes de amizade. As suas mobilidades entre Cabo Verde e Portugal, usualmente motivadas pela prioridade de actuar em espaços de sociabilidade da emigração santiaguense, sobretudo em cafés, foram nesses momentos accionadas no cumprimento do luto. Em contraste com a postura declarada de comediante, de conversador “rijo” (*papia rixu*, ou “falar alto”) e de *performer*, assumida nas sociabilidades entre amigos e transportada para a prática expressiva da *gaita* e voz, Dju descreveu circunspecção e recato, ostentados conjuntamente com a sua roupa negra nos espaços públicos frequentados. Participou das missas celebradas em Portugal pelo falecimento dos pais, organizadas pelo irmão, acompanhadas de recepções a familiares e a amigos em casa que se estenderam a dois dias de fim-de-semana (em Cabo Verde havia assistido à mesma prática que se estende ao longo de uma semana e abarca familiares, amigos e vizinhos). Essas cerimónias rituais, marcadas pela comensalidade, pelo consumo moderado de bebidas alcoólicas e pela convivialidade, constituíram oportunidades para receber o suporte financeiro de familiares, discursivamente justificado como compensação pelas quantias despendidas pelos irmãos nas cerimónias fúnebres dos pais. Os eventos revelaram-me como a emigração configura igualmente redes transnacionais de suporte emocional assegurado por familiares e por amigos - no caso os amigos migrantes de Dju e de Hermano em Portugal, oriundos quer da localidade onde ambos cresceram, Loura, quer do bairro da cidade da Praia a que os seus percursos estão ligados, o bairro de Eugénio Lima.

Embora suspensas ou momentaneamente encobertas, as práticas expressivas da música e do humor não abandonaram os momentos e contextos de sociabilidade marcados pelo luto. Nas cerimónias em casa de Hermano e da sua companheira Ângela organizadas um mês após o falecimento de Nésio Moniz, o humor tomou gradualmente conta das narrativas de recordação do falecido e incidiu especialmente no domínio da alimentação, um género discursivo marcando todo o trabalho de terreno, polarizado em torno dos tropos da “escassez” e da “fartura”. Quando um dos amigos da família, Kore, repetiu várias vezes cada uma das refeições, Hermano referiu que talvez tivesse sido ele a “matar” o seu pai, para que pudesse vir a comer daquele modo desenfreado. Reflectindo sobre o falecimento, num curto espaço de tempo, de vários tocadores com quem falámos no decorrer de trabalho conjunto, Dju afirmou não querer também ele morrer: *os tocadores de gaita estão todos a morrer. Eu já disse que não volto a pegar na gaita*. As intervenções desanuviam o

ambiente, apontaram a comensalidade, o humor, a amizade enquanto formas de regeneração e reforçaram os elos sociais entre os presentes.

Em qualquer destas ocasiões, Dju confidenciou-me que após um mês da data de morte poderia abordar o seu instrumento e que, volvidos três meses, poderia tocar sem restrições. Admitiu quebrar a restrição dos períodos de luto para actuar “em trabalho”. Estabeleceu uma diferença entre tocar por motivações materiais, algo justificável para si e não lesivo da memória dos familiares e amigos falecidos, e tocar por “brio” ou por vaidade pessoal (*bazofaria*). Através do diálogo reforcei uma perspectiva anteriormente gerada através da observação, a do significado da “vaidade” para a prática musical e para a construção da subjectividade de um músico, nomeadamente o seu relevo na manutenção de prestígio pessoal no competitivo universo masculino dos tocadores de *gaita* e de *fero* – um complexo cultural a que regressarei ao abordar as construções de pessoa que rodeiam a figura dos músicos.

As questões do luto colocaram-se quando, conhecendo a prioridade de Dju de actuar em Portugal remuneradamente de modo a fazer face às suas despesas de viagem, lhe assinalai a possibilidade de organizarmos uma apresentação conjunta na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em torno da presente investigação, nos primeiros dias de Janeiro de 2008. Enderecei o convite de modo reticente, uma vez que cumpria luto pela morte da sua mãe, falecida seis meses antes, e desde então não havia actuado publicamente. Dju considerou a proposta como de “trabalho” e equacionámos imediatamente em conjunto a possibilidade de ser acompanhado pelo irmão no *fero*, um dos modos de demonstrar ao público o relevo da prática musical em família entre cabo-verdianos. O luto recente e a originalidade do contexto tornaram a actuação moderada, mas muito interessante em termos do conhecimento dialógico que revelou. Meses mais tarde, após visionarem as imagens em DVD do encontro, os filhos de Hermano comentaram consigo não apreciarem um casaco que nesse dia usou ao acompanhar o irmão, aproximando-o a um “trapo velho” (*manduxo*, também sinónimo de “lixo”). Hermano respondeu que o evento havia acontecido durante um período de luto pela sua mãe. Através de códigos corporais, bem como de uma energia contida ao tocar o *fero*, havia exteriorizado a ausência de *bazofaria* (vaidade pessoal) na actuação.

A morte foi expressivamente consagrada na prática de tocador de Dju. Os acontecimentos motivaram a composição de duas *pessa* sobre o tema da perda de entes queridos e da dor experimentada por aqueles que continuam em vida: uma

primeira *pessa* pontuada de alusões aos pais e amigos falecidos; e uma segunda, mais recente, sobre a sua mãe. As canções foram criadas no estilo de *samba*, o estilo rítmico de andamento mais lento (*xintadu* ou “assente”), cantado num registo deliberadamente emocional e melancólico, escolhido por tocadores para abordar tópicos de sentimento e de intimidade pessoal que, em avaliações sobre repertórios e canções, os cabo-verdianos santiaguenses resumem de acordo com a expressão *duêdu* (“dolorosa/o” ou “de dor”). Em termos sonoros, interpretativos, poéticos e performativos, a categoria *duêdu* representa um contraste semântico acentuado relativamente ao *funaná* rápido e *kenti*, uma diferença transmitida por tocadores e por assistências participativas em contextos performativos concretos. As interpretações de Dju da primeira *pessa* (*Homi na mundo sa ta morri manenti*, “Homens [no sentido de pessoas], no mundo, morrem bastantes”) em reuniões de amigos na Praia, aquando da minha segunda visita a Cabo Verde, e na Área Metropolitana de Lisboa, foram recebidas com um repentino e pesado silêncio da parte de todos os presentes, que contrastou com o ruidoso e festivo ambiente de partilha e recepção dos sons da *gaita*, *fero* e voz que dominava até então, caracterizado por palmas, por comentários verbais ao tocador e aos conteúdos dos poemas, e por extrovertidos movimentos e gestos de dança. Em ambas as ocasiões, os amigos compondo a plateia identificaram os jovens aludidos no texto, falecidos na sequência de um acidente de viação no interior de Santiago, e recordaram-nos momentaneamente, descrevendo imóveis e silenciosas homenagens.

7.2. A ambiguidade dos discursos: a música, os músicos e ordenamentos de género e de pessoa

Parece ser redundante recordar que a música e a dança transmitem formas de prazer associadas a estéticas culturais socialmente formadas, algo que aparentemente é transversal a contextos culturais e históricos. Em Cabo Verde e nas suas diásporas, contudo, a música, a dança e os contextos da *sabura* que contribuem centralmente para configurar, são construídos por discursos ambivalentes. Práticas culturalmente entendidas enquanto modos ideais de relacionamento e de aproximação aos outros estão frequentemente envoltas em narrativas de individualismo. Sociabilidades associadas a “estar bem” com outros e à suspensão de ansiedades e dificuldades do quotidiano emergem numa retórica de conflito, de rivalidade e de competição.

Discursos e práticas circundando a festa e a *performance* da música e da dança antecipam permanentemente a possibilidade de a *sabura* se tornar em *guera* (“guerra”), algo que, como observei em diferentes ilhas de Cabo Verde, frequentemente acontece. A ambiguidade destes discursos converge na figura do músico e pode ser traçada, quer a partir de construções sociais que o configuram a si e à sua prática, quer a partir das suas próprias construções discursivas de pessoa. Entre cabo-verdianos, os músicos são prezados pela sua capacidade de despoletar sensibilidades socialmente partilhadas, estruturas íntimas de experiência, de memória, de sentimento e de identidade social. Simultaneamente, os seus modos de vida são conotados com uma masculinidade desregrada e excessiva, vivida nos espaços exclusivos de sociabilidade masculina das lojas, dos cafés e das “tocatinas” entre amigos, marcados pelo consumo de bebidas alcoólicas, pela defesa de reputações masculinas que estão na origem de conflitos interpessoais, e em que o seu trabalho, não remunerado ou precariamente remunerado, é ameaçador da reprodução familiar e da ordem social do quotidiano.

No presente e no próximo capítulos procuro abordar a ambiguidade de discursos em torno da música e da dança que circulam entre cabo-verdianos no arquipélago e na diáspora, especialmente em torno do *funaná*, revelando como incorporam enunciados de discursos de produção colonial e de construção da nação pós-colonial. Anteriormente procurei revelar como nos contextos históricos do colonialismo tardio (do período pós-escravatura do final do século XIX à década de 70 do século XX) e da construção da nação (de 1974 aos anos 2000) emergiu um campo discursivo estabelecendo o domínio de possibilidades para pensar a música e os tocadores e *batukadera* santiaguenses, envolvidos na *performance* de *gaita*, *fero* e do *batuko*. Esses enunciados inflectiram a experiência e prática sociais de tocadores e *performers*. O primeiro contexto delimitou de modo “negativo” e coercivo as práticas expressivas e os seus actores de acordo com as linhas da raça e da sexualidade imoral e desregulada. O segundo reenquadrou as fronteiras da raça de acordo com as da nação e de uma homogeneidade cultural politicamente idealizada, aproximando noções de identidade nacional a uma criouldade “africana”. Os dados emanando da etnografia realizada entre Santiago e Portugal lançaram a premissa de que, no presente, as conceptualizações sociais da música, da dança e dos seus actores, nomeadamente dos músicos, se movem entre os legados desta história discursiva.

Procuro abordar as construções culturais estabelecidas em torno da música e dos músicos e traduzir o significado cultural da música para cabo-verdianos santiaguenses. Procuró descrever como constelações discursivas de poder e de significado de produção colonial e pós-colonial são reposicionadas e reinscritas em construções culturais da música e dos músicos no presente. Em particular, e a partir de dados etnográficos marcando fortemente a minha experiência de terreno entre Santiago e a Área Metropolitana de Lisboa, procuro focar como legados discursivos dos dois períodos, circulando em diferentes contextos da vida social (do parentesco e das sociabilidades do quotidiano aos quadros da representação política, estatal e mediática) são apropriados por “músicos” e “tocadores” na sua prática expressiva e na produção da sua identidade social, sobretudo nas suas construções de se ser “músico” ou “tocador”, “homem” e “pessoa”.

Começo por situar a produção da música no domínio da família, o principal quadro da vida social em que ela emerge e em que, através de socialização informal, indivíduos se tornam socialmente reconhecidos e se assumem enquanto músicos entre a infância e a idade adulta. Avalio este percurso à luz de construções hegemónicas de género que são naturalizadas e reproduzidas através das relações sociais do parentesco, e que definem os contextos, as estéticas de *performance* e, de um modo global, as práticas sociais e expressivas moralmente apropriadas para mulheres e para homens.

Confronto estes discursos com as práticas sociais marcando a experiência de tocadores de *gaita* e *fero*, à luz da problemática da construção do género, nomeadamente da masculinidade. Em Cabo Verde e nas localizações da diáspora, a prática musical, especialmente a que envolve a abordagem de instrumentos musicais, emerge numa economia cultural da masculinidade, desenvolvida nos tempos e espaços de sociabilidade masculina, que abriga artes verbais como o humor, os jogos de cartas e de ouril, o consumo de bebidas alcoólicas, nomeadamente de grogue, e o consumo de alimentação, preparada por mulheres. Como a *performance* musical, estas práticas e idiomas relacionados de género são expressivos e performativos da masculinidade. Procuró analisar como os géneros expressivos interpretados por tocadores de *gaita* e *fero*, nomeadamente o *funaná*, participam deste idioma de género e de que modo são performativos da masculinidade *badiu* ou santiaguense.

7.3. “Ergui-me e encontrei em casa”: prática musical enquanto *habitus* reproduzido na família

Sendo o mais significativo agente de socialização do indivíduo entre o nascimento e a idade adulta, e o lugar onde se efectiva a reprodução biológica, social e cultural (Giddens 1997: 99), a família constitui o principal meio formador de uma relação com a música e com práticas expressivas¹²¹. Em Cabo Verde, como em outros contextos culturais, o papel da família figura coerentemente em narrativas sobre como os indivíduos se tornam músicos, tocadores e *batukadera*. Entre os cabo-verdianos santiagoenses com quem dialoguei em entrevistas ou em conversas informais, o papel da família na produção de uma relação com a música cristaliza-se em torno de um conjunto de asserções invariavelmente pronunciadas: “nasci, achei *batuko* e *funaná* em casa” (“*n’ nasci, n’ atcha batuko e funaná na casa*”); “[Porque é que faz *batuko*?] “Porque encontrei a minha mãe nele e continuei” (“*Pamodi n’ atcha nha mai nel e n’ continua*”); “O meu pai, ergui-me e encontrei-o com uma *gaita*” (“*Nha Pai, n’ labanta, n’ atchal ku gaita*”)¹²². A última frase, várias vezes ouvida durante o trabalho de terreno, assinala a própria tomada de consciência de si mesmo, o processo inicial de formação do *self* (*labanta*, que literalmente significa “levantar”, mas que pode ser igualmente traduzido como “crescer” ou “erguer-se”), como associada à descoberta individual da música mediada pelos outros significativos da família ou da “casa”.

Os depoimentos, que dão conta da reprodução individual de práticas expressivas como o resultado de uma herança cultural e familiar que é naturalizada e não conscientemente reflectida, lembram as premissas usadas por Pierre Bourdieu na definição do *habitus*: “(...) sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e representações que podem ser objectivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem serem o produto da obediência a regras (...)” (Bourdieu 2000/ 1972: 256). Estas “disposições”, “tendências” ou “propensões” (*Ibid.*: 393) são adquiridas por intermédio de várias disciplinas de “incorporação”, o processo não

¹²¹ Esta argumentação foi igualmente afluída por Carlos Elias Barbos e Max Ruben Ramos (2008) relativamente ao *batuko*.

¹²² As frases são respectivamente de Juvenália (Juvenália Gomes Varela, n. Santa Catarina, 13 de Maio de 1950) e Formosa (Andradina Moniz Pereira, n. Espinho Branco, Calheta, São Miguel, 12 de Agosto de 1965), *batukadera* do grupo de *batuko* de Eugénio Lima, e de Alfredo Freire (Alfredo Vale de Brito, n. Librão de Engenhos, 1924), tocador e *compodor* de *gaita*, em entrevistas anteriormente citadas.

reflexivo através do qual todo um meio exterior simbolicamente estruturado é impresso e inculcado no corpo dos sujeitos, moldando quer comportamentos tão naturalizados e mundanos como os de falar, sentar e andar, quer a própria organização do pensamento.

7.4. A execução de instrumentos musicais enquanto prática social masculina

Apesar de mulheres e de homens participarem, mesmo que a partir de posições de género diferentes, na construção dos contextos da *sabura*, a produção da música é maioritariamente uma prática masculina entre cabo-verdianos no arquipélago e na diáspora. A abordagem de instrumentos musicais, sobretudo em contextos públicos, é um exclusivo de homens. Com a excepção dos contextos comunitários da *sabura*, as sociabilidades do quotidiano ou, como as designou a antropóloga Jane Cowan, as “práticas sociais sociáveis” (Cowan 1990: 16), são regra geral segregadas por género. As sociabilidades do quotidiano onde a música enquanto prática aprendida, partilhada, ensaiada, melhorada, criada e experimentada se inscreve, são desse modo contextos de relações sociais masculinas e, como procuro igualmente defender, de construção e *performance* da masculinidade.

O envolvimento das mulheres com a produção da música detém uma configuração distintiva entre cabo-verdianos, reflectindo uma histórica exclusão mútua dos mundos sociais e culturais de mulheres e de homens, uma segregação das esferas e dos espaços público (masculino) e privado (feminino), bem como uma estrita divisão sexual do trabalho característica de sociedades com fortes heranças patriarcais e assimetrias de género. Apesar da abordagem aos instrumentos musicais não ser historicamente construída como uma prática feminina e ser um privilégio masculino, durante o trabalho de terreno cruzei-me com dados históricos que apontam para a abordagem feminina de instrumentos em contextos privados, sobretudo do piano, por mulheres pertencendo, regra geral, a elites sociais vivendo em várias ilhas de Cabo Verde. Com pontuais excepções, trata-se de práticas que, pelos seus contextos de apresentação exclusivamente privados, pelas suas aprendizagens envolvendo literacia musical e a circulação internacional de música escrita editada, pelos géneros e repertórios interpretados, se destacam da produção social da música em contextos ilhéus. Do mesmo modo, apesar da prática das mulheres cantarem ser comum nos contextos do parentesco, da amizade, da vida ritual (como assinalam

inúmeras histórias de vida de músicos que recolhi, assinalando mulheres cantoras na família, actuando em sociabilidades acompanhadas de tocadores) e do trabalho, a sua assunção pública enquanto cantoras e a sua participação em contextos públicos de *performance* esteve sujeita a pesadas restrições morais ao longo de todo o século XX, começando a ganhar uma nova configuração no âmbito da produção da música popular após a Independência Nacional. As narrativas sobre o percurso de Cesária Évora na Ilha de São Vicente durante o período colonial, quer aquelas apresentadas na biografia escrita pela jornalista Veronique Mortaigne (1997), quer aquelas que escutei através de vozes masculinas durante o trabalho de terreno no Mindelo, são reveladoras do conjunto de construções hegemónicas de género rodeando a prática da música, e da construção da mulher que participa em contextos performativos maioritariamente masculinos. Esses relatos apontam para exclusões entrelaçadas de género, de classe social e de raça.

Cesária foi uma cantora e uma actriz social de excepção. No contexto colonial do Mindelo, desafiou construções dominantes de género e da sua relação com a prática expressiva em contextos públicos ao actuar nos contextos masculinos de sociabilidade nocturna e de *performance* da música dos cafés, dos bares e dos navios acostados no Porto Grande do Mindelo. Socialmente reconhecida na cidade como uma cantora talentosa, a sua participação nos mundos masculinos da *performance* musical configurou-a no discurso hegemónico masculino como uma mulher sexualmente licenciosa, afastada das tarefas femininas de reprodução na esfera da casa e da família. Além das linhas do género, os contextos de prática musical em que participava eram igualmente definidos pelas diferenças da classe social e do seu gémeo, a raça, no cenário colonial do Mindelo. Por solicitação dos “clubes” e “grémios” de acesso restrito da cidade, os músicos interpretavam então repertórios destinados às danças e às sociabilidades codificadas da elite colonial branca e mestiça, relativamente à qual as suas experiências sociais contrastavam acentuadamente – algo espacialmente inscrito nos próprios contextos de *performance*.

O *ethos* de Cesária, conscientemente individualista e aparentemente despreocupado com comentários de apertado controlo social, assumindo a prática social masculina de consumo de bebidas alcoólicas, cantando com pés descalços numa assunção corporal da sua pertença de classe e da existência de assimetrias sociais e de pobreza no período colonial, dando sinais públicos de recusa da monogamia e do casamento visto como um acto de submissão a um homem e de

perda da liberdade das mulheres cabo-verdianas, construíram o seu estatuto de marginalidade e de ambiguidade social na cidade do Mindelo. O olhar social incidindo sobre si teve fortes repercussões no seu estado emocional e nas condições materiais da sua vida no período de transição para a Independência Nacional, uma fase que antecedeu o período da sua ascensão internacional, em que, ironicamente, se tornou na “embaixadora” de Cabo Verde no mundo. Os legados desse estatuto do passado persistem no comentário social que a rodeia no presente.

Após a Independência Nacional, foram jovens mulheres maioritariamente oriundas de uma elite cultural associada ao regime de partido único, mobilizadas institucionalmente em torno da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), quem desafiou a circunscrição quase exclusiva da prática musical e da voz feminina a contextos privados, negociando um novo espaço de representação pública para mulheres cantoras e, desse modo, envolvidas na produção da música popular. A edição do fonograma *Mar Azul. Abri'm Camim. Cantá Mudjers* (1985)¹²³, gravado em Lisboa com a colaboração de músicos vivendo em Portugal, foi *pivot* nesta estratégia. Apresentando *morna* e *coladera* interpretadas, além de Cesária, pelas cantoras Ana Marta, Celina Pereira e Zenaida Chantre, o registo fonográfico é frequentemente mencionado como um marco temporal no que toca a visibilidade das mulheres enquanto intérpretes vocais da música popular de Cabo Verde.

Nas últimas duas décadas a figura da mulher enquanto cantora de música popular acompanhada de agrupamentos masculinos reforçou-se nos circuitos internacionais da *world music*, nos circuitos do turismo em Cabo Verde ou naqueles maioritariamente dirigidos a públicos cabo-verdianos, quer nas ilhas, quer em centros de diáspora. Esta configuração de grupo, incentivada pelo sucesso internacional de Cesária e igualmente inspirada em cantoras pioneiras da história recente da música popular de Cabo Verde como Titina, Celina Pereira, Ana Marta, Zenaida Chantre ou Ana Firmino, foi sobretudo desencadeada a partir dos centros da diáspora cabo-verdiana nos EUA e em Portugal por mulheres migrantes ou descendentes da diáspora. Com pontuais excepções, a criação de um estilo musical, a elaboração de arranjos e, por vezes, a escolha do próprio repertório a interpretar, permaneceram tarefas masculinas, recaindo, sobretudo, na figura do “director musical”: o produtor musical, arranjador e líder da formação instrumental. Esta configuração traduz as assimétricas relações de poder entre mulheres e homens na produção da música

¹²³ AAVV (1985) *Mar Azul. Abri'm Camim. Cantá Mudjers*. Lisboa, Organização Mulheres de Cabo Verde/ Ovação, LP.

popular, um reflexo de ordenamentos mais vastos e historicamente prevalecentes de género.

Entre a população camponesa da ilha de Santiago, mais do que uma diferença entre público e privado, a separação de práticas sociais e sociabilidades de mulheres e de homens traduziu uma divisão sexual das práticas performativas que configurou historicamente práticas expressivas ordenadas através do género: o *batuko* enquanto domínio cultural de expressão feminina santiaguense; e a *gaita*, *fero* e voz, (sintetizadas no termo de *funaná* que denota simultaneamente um género performativo e uma prática instrumental) como domínio cultural da masculinidade santiaguense. Os estatutos sociais de homens *batukador* ou *batukero* e de mulheres tocadoras de *fero* e cantoras de *funaná* que conheci e entrevistei durante o meu trabalho de terreno (assumindo-se socialmente como tal num período da história contemporânea de Cabo Verde compreendido entre os anos 30 do século XX e o presente) são excepcionais e configurados de modos contrastantes. A figura do homem participando no *batuko* enquanto cantor, *batukador* mas igualmente *tchabeteru* (dançarino ou *performer* da *tchabeta*) é aquela que, historicamente, gerou maior ambivalência, desafiando construções dominantes de género e de prática performativa.

O *batuko* é uma prática expressiva feminina com a qual interagem de modo participativo crianças, jovens e adultos de ambos os sexos, através de comentários, de interjeições verbais e, sobretudo, de palmas que fornecem uma linha rítmica adicional a *ban ban*, *rapika* e à intensidade rítmica do momento da *tchabeta* e de *da ku torno*. Participam e constroem igualmente a *performance* enquanto espectadores e avaliadores críticos das suas várias dimensões. Entre os traços sónicos e expressivos socialmente valorizados contam-se a graciosidade dos movimentos de dança e dos corpos; a qualidade dos ritmos batidos nos panos, medida através da percepção da intensidade percussiva e do grau de entrelaçamento dos padrões na *performance* de grupo; a textura formada por ritmos e vozes; os timbres, as expressividades e emoções transmitidas pelas interpretações vocais; ou o interesse dos textos cantados, os significados culturais, o conhecimento e a relação com a experiência subjectiva e colectiva que transmitem.

Apesar do seu carácter participativo, o *batuko* foi cultural e historicamente pensado como um domínio de prática cultural das mulheres santiaguenses. Meninos que acompanham mães ou irmãs aos eventos do *batuko* podem informalmente

mimetizar os seus movimentos de dança, mas através de construções e ordenamentos naturalizados e pontualmente verbalizados de género, transmitidos através de socialização na família e na comunidade, adquirem a noção de que se trata de uma prática adequada a meninas e mulheres, e de que as sociabilidades de meninos, rapazes e homens são outras. Em especial, a *tchabeta* é culturalmente concebida por mulheres e homens como uma expressão corporal e sensual (num sentido alargado, respeitando a realidade dos sentidos) feminina. Traduz formas culturalmente estabelecidas de produção de prazer individual que envolvem a expressão corporal, nomeadamente uma exibição da graciosidade, da beleza e da sensualidade do corpo feminino, traduzindo uma relação “saborosa” (*sabi*), integrada e saudável do *self* feminino com o seu corpo.

No que toca ao *funaná*, a ambivalência não advém tanto das constelações de género e de sexualidade que constroem a própria *performance* e que configuram a expressividade como pertencendo ao domínio do corpo do homem, mas, como exposto anteriormente, o facto de ela acontecer no mundo sobremasculinizado de “toques” nocturnos em cafés e restaurantes – sobretudo aqueles na cidade da Praia ou nos principais centros de perfil urbano da ilha de Santiago como a Assomada Santa Catarina, Tarrafal ou Cidade Velha. Apesar da prática de mulheres cantarem e tocarem *fero* acompanhadas de pais, irmãos ou companheiros ser comum em contextos comunitários do interior da Ilha de Santiago e dos bairros da Praia (alguns agrupamentos surgidos no período democrático com repertório comercialmente editado e participação nos principais festivais da ilha são formados, frequentemente, a partir de um núcleo familiar de pai, mulher e filhos), a sua participação em agrupamentos masculinos actuando em lugares públicos nas horas da noite é fortemente sancionada em termos morais. O modo como a sua participação é construída nesses contextos, sobretudo pelo público maioritariamente masculino, oscila entre uma projecção sobreposta de identidade cultural ilhéu e de masculinidade (a sua “masculinização”) que as autoriza a participar numa “tradição da terra” (*tradisson di tera*) acontecendo nos espaços da sociabilidade masculina, e a projecção de um discurso masculino hegemónico simbolicamente violento, que as forma como sexualmente permissivas e licenciosas. Tocadoras de *fero* e cantoras que entrevistei como Santa e Nazaré, gerando a sua ligação ao *funaná* através de *habitus* reproduzidos na família, e entrevedo a participação em “toques” como formas de se sentirem bem e de ganharem quantias monetárias mínimas despendidas no dia-a-dia,

assinalaram-me as pressões sentidas no quotidiano, configurando-as como mulheres de “bandidagem” (*bandideza*) e de má vida. Ao contrário de tocadoras de *fero*, mulheres dançarinas que actuam nas *performances* de *funaná* na Ilha de Santiago, não são “masculinizadas”, mas exclusivamente construídas de acordo com as linhas de uma sexualidade desregulada e permissiva.

7.5. “É assim que os crioulos tocam”: “tocatinas” e “toques”

Enquanto etnógrafo, trabalhar com músicos cabo-verdianos implicou aceder permanentemente ao universo das sociabilidades masculinas, aos espaços onde têm lugar e ao leque de práticas sociais que comportam. O facto de ser homem constituiu a principal posição configurando ou emoldurando a minha inscrição nessas sociabilidades e, como procurei expor no segundo capítulo, permitindo desenvolver aprendizagens relacionadas com a construção da masculinidade cabo-verdiana santiaguense – que abarcaram o domínio da língua, de códigos de humor e de oralidade, o consumo de bebidas alcoólicas e a aprendizagem da *gaita* – que se constituíram enquanto importantes mediadores das diferenças da raça e da nacionalidade. Esta experiência entre Cabo Verde, sobretudo entre Santiago e Lisboa, permitiu-me vislumbrar relações entre a prática expressiva e outras práticas sociais caracterizando a experiência e *performance* de se ser homem: artes verbais como o humor e a oralidade; os jogos de cartas e de ouril; o consumo de bebidas alcoólicas, nomeadamente de grogue; e o consumo de alimentação, invariavelmente preparada por mulheres.

Os principais cenários de partilha e de negociação destas práticas sociais masculinas são as lojas e cafés que, na companhia de músicos, frequentei entre todas as ilhas de Cabo Verde que visitei e os bairros da Área Metropolitana de Lisboa. Como acentuado em literatura antropológica sobre a masculinidade (Herzfeld 1985, Cowan 1990, Gutmann 1997, Almeida 2000), lojas e cafés são espaços de expressão masculina, de negociação de reputações, de debate político, de comentário social e comunitário, de humor e conversa competitiva, de consumo e pagamento recíproco de bebidas e, entre cabo-verdianos, de jogos de cartas, de ouril e de dominó – em suma, de um conjunto de trocas materiais, simbólicas e emocionais compreendidas pelas relações masculinas. Em Cabo Verde e na Área Metropolitana de Lisboa, os cafés são, regra geral, espaços de organização minimal e decoração sóbria, por vezes

quebrada por paredes pintadas com cores vivas e por cartazes de publicidade comercial de marcas de cerveja, refrigerantes ou cartazes alusivos à “terra”, dispondo para consumo bebidas, nomeadamente grogue, ponche, cerveja, *whisky*, vinho, sumos e refrigerantes, e os seus complementos, os petiscos salgados conhecidos em crioulo como *bafa*, que incluem *torresmo* (pedaços de carne de porco frita), linguiça e peixe frito (nomeadamente moreia e chicharro), assim como *catchupa*, “fresca” e “refogada” (*rafogadu*), caldos (*caldo*) de peixe e de carne (com as tripas e miudezas de cabrito ou bode). O consumo de *bafa* é encarado por homens como a forma de “forrar” o estômago, atenuar efeitos da intoxicação e embriaguez e, desse modo, caso haja meios e vontade, prosseguir o consumo de bebida alcoólica. As lojas, além da venda de bebidas e de petiscos, detêm igualmente um *stock* de bens de consumo alimentar ou de manutenção doméstica e são por isso frequentadas por crianças e, mais raramente, por mulheres que, ao acederem a estes espaços públicos de lazer masculino, neles circulam de modo veloz e desconfortável – por vezes as compras e transacções fazem-se junto à porta, a partir da rua, assinalando a inviolabilidade do espaço físico e social masculino.

Cafés e lojas de bairro e de pequenas povoações são espaços profundamente implicados na produção masculina quotidiana da música. Neles têm lugar, durante as horas do dia ou em períodos nocturnos, sobretudo durante fins de semana, reuniões informais de músicos. Lojas e cafés são espaços cruciais para um tipo de eventos produtores de músicos e - tratando-se de espaços de sociabilidade masculina - produtores de músicos enquanto homens: as “tocatinas” e os “toques”, dois termos que por vezes se sobrepõem, por vezes se afastam, apontando para configurações simultaneamente próximas e diferenciadas de *performance* da música. “Tocatina” é um termo aberto que denota qualquer reunião de instrumentistas e cantores homens, ligados por laços de parentesco e/ ou de amizade, com o objectivo de sociabilizar através da interpretação e partilha da música. O termo é usado mais frequentemente para designar reuniões de músicos de instrumentos de corda, fornecendo um contraste com a expressão “toque”, utilizada para designar encontros de tocadores de *gaita* e *fero*.

Os sentidos abertos do termo “tocatina” denotam na linguagem do quotidiano um conjunto alargado de experiências e contextos de *performance* da música num *continuum* que se estende da prática musical nos cenários e tempos da sociabilidade masculina exclusiva, acontecendo nos cafés e lojas ou nas casas dos participantes,

músicos, amigos e familiares promovendo os encontros, aos eventos da celebração e da *sabura* organizados nas redes sociais do parentesco e da amizade, abertos à participação ou assistência de mulheres.

Nos perfis de participação exclusivamente masculina não existe necessariamente uma assistência ou mais do que algumas pessoas envolvidas na organização da reunião, além dos músicos. Nesta configuração, a “tocatina” assume-se como uma prática social e sociável produzida por músicos e dirigida a músicos ou a homens de algum modo envolvidos na prática musical, enquanto instrumentistas mais ou menos experimentados, aprendizes de um instrumento ou cantores que possam aparecer durante as horas da sua realização. Uma “tocatina” é dominada por um enorme grau de liberdade e de informalidade. Uma vez que é o próprio acto de expressão musical, o prazer, as emoções e a intimidade que gera que estão consagrados no evento, quase todos os presentes são autorizados, se não incentivados, a cantar ou a abordar um instrumento. É igualmente comum a troca de instrumentos entre participantes (violões, cavaquinhos, violas de 10 cordas). O significado social da música e das “tocatinas” em Cabo Verde, faz com que instrumentistas homens não se assumindo socialmente como músicos ou “tocadores” e não se apresentando publicamente em contextos de apresentação como bailes ou concertos em festivais, participem assiduamente, ao longo da sua vida, em “tocatinas”.

Enquanto “contexto de participação” (Turino 2000, 2009) que consagra o próprio acto de interpretar música colectivamente, nela privilegiam-se repertórios partilhados por todos os músicos presentes, mas os seus moldes livres e a celebração da amizade e proximidade entre músicos encoraja igualmente a interpretação e partilha de repertórios e canções não conhecidos por todos, sobretudo composições não divulgadas de instrumentistas presentes, que através da interpretação conjunta são aprendidas e ganham novos contornos estilísticos. A aprendizagem de repertórios, o aperfeiçoamento instrumental e o desenvolvimento de um estilo pessoal, todos acontecendo através da naturalização da prática conjunta, constituem eixos centrais da “tocatina”. Ao fornecer um complemento significativo aos tempos de aprendizagem individual, igualmente mediados pela escuta e emulação de música comercialmente editada ou difundida através da rádio e televisão, uma “tocatina” constitui o principal contexto em que um músico se torna e se assume socialmente enquanto músico ou “tocador”, o que é especialmente notório entre crianças, jovens e músicos mais

inexperientes que nela tomam parte. É, desse modo, o principal contexto de transmissão intergeracional da “tradição” (*tradisson*).

As circunstâncias de realização de uma “tocatina” diferem bastante. Pode realizar-se dado o hábito de um núcleo de músicos se reunirem em locais mais ou menos fixos. Pode acontecer em celebrações de *sabura* vividas nas relações sociais do parentesco, da amizade e da vizinhança, como festas de aniversário ou ritos de passagem associados ao catolicismo, como batizados, festas de primeira comunhão ou de crisma. Pode emergir porque um amigo dos músicos deseja participar num evento de música, realizá-lo em sua casa, e oferece bebida, alimentação e um espaço para sociabilidades masculinas, uma prática comum entre emigrantes de regresso à “terra”. Pode ser motivada pelo reencontro e pela separação de amigos, músicos ou não, o que implica centralmente a realidade da emigração. Em entrevistas que realizei em Cabo Verde, ao procurar explorar a relação entre as mobilidades de músicos e as suas práticas musicais, indaguei os músicos e tocadores vivendo nas ilhas sobre os seus tempos no exterior. Apercebi-me que, qualquer que seja a razão dessas mobilidades, um músico de visita a Portugal, França, Holanda ou Estados Unidos, reúne-se com amigos e familiares músicos para tocar em “tocatinas”.

A primeira “tocatina” a que assisti foi numa loja do bairro de Santa Filomena, na cidade de São Felipe, Ilha do Fogo, organizada em torno do violinista Breca, que conheci na viagem à Ilha da Brava. Nesses primeiros dias de Maio, em que à ilha retornam os emigrantes fogueiros nos Estados Unidos para assistir às festas de São Felipe, participar nos seus rituais de bandeiras, de *pilon de colexa* e assistir às vibrantes corridas de cavalos, os músicos tocavam durante as silenciosas horas da tarde após o curto descanso do período de calor que sucede ao almoço, numa zona coberta e fresca do local. Breca, o seu irmão Manuel (cavaquinho), Óscar (viola de dez cordas), Marino (reco) e Adriano (violão) interpretaram *morna*, *coladera*, *mazurca* e *Talaia Baxu* em versões instrumentais durante um período substancial da tarde, sob o olhar indiferente de homens e mulheres do bairro, familiarizados com as reuniões dos músicos no local.

As horas seguintes compreenderam uma inesperada sucessão de eventos que caracterizam frequentemente os contextos de partilha de música e dança entre cabo-verdianos e que atestam, igualmente, a espontaneidade e abertura de “tocatinas”. Justifico essa espontaneidade à luz das energias que a música e dança geram nos contextos da *sabura*. Os pedidos insistentes de um emigrante “americano” para que os

músicos e eu entrássemos num *jeep* de fabrico americano e de modelo recente para descermos ao centro da cidade foram correspondidos. A “tocatina” prosseguiu numa das lojas do centro de São Filipe, entre rodadas de grogue e cerveja e a participação de um vendedor de rua senegalês *wolof* que usou um tambor que tentava vender para acompanhar as mazurcas interpretadas pelo grupo. O novo acompanhamento percussivo foi recebido com êxtase por Breca.

Nesse fim de tarde de intensa festa, e perante nova insistência do patrocinador emigrante, entrámos no seu *jeep* de caixa aberta, onde os músicos prosseguiram a interpretação de repertórios do Fogo, à medida que cumpríamos uma lenta volta de automóveis pelas principais ruas da cidade, e os sons dos instrumentos se tornavam indistintos de um ensurdecedor coro de buzinas. O condutor acompanhou as canções interpretadas pelos músicos com cadenciadas e bruscas travagens num andamento ao *ralenti*. O momento, integrado nas improvisações da festa, foi captado pela equipa da Televisão de Cabo Verde, na sua tentativa de capturar a intensidade dos festejos. Num espaço de horas, a “tocatina” havia-se transformado numa apresentação pública perante toda a cidade e, através de transmissão televisiva, para todo o país.

As restantes “tocatinas” não foram tão atribuladas e públicas. No decorrer de trabalho conjunto, Dju e eu rumámos à zona de Bonjardim, Água de Gato, no concelho de São Domingos, para visitar o compositor, letrista e músico de instrumentos de corda Ano Nobo (Fulgêncio Lopes Tavares, n. S. Nicolau Tolentino, São Domingos, Santiago, 1 de Janeiro de 1933; m. São Domingos, 14 de Janeiro de 2004). No quintal da sua casa pude documentar uma “tocatina” com a participação dos “tocadores” conhecidos como *moço* ou *rapaz d’Ano Nobo* (os “moços” ou “rapazes de Ano Nobo”), um grupo de músicos activos no concelho de São Domingos que, desde a infância, desenvolveram a sua aprendizagem enquanto instrumentistas em contacto com o compositor, tornando-se os principais herdeiros do seu extenso repertório. A reunião havia sido motivada pelo desejo de um sobrinho emigrante de Ano Nobo - à nossa chegada o único homem presente no evento além dos músicos - registar num pequeno gravador de cassetes as suas composições. Dado o seu estado de saúde, Ano Nobo não participou na “tocatina” como instrumentista, mas tutelou todo o acontecimento, procurando recordar-se das melodias e letras das canções solicitadas pelo sobrinho e indicando aos músicos como pretendia que passagens concretas fossem interpretadas. Durante a tarde, as discussões em torno do repertório e da sua interpretação ideal foram acompanhadas da ingestão de chicharro grelhado e

de grogue, o primeiro preparado por uma das filhas de Ano Nobo, que apenas entrou no quintal para poisar a travessa do peixe, o segundo oferecido pelo “colector”. Dju, inevitavelmente, participou na “tocatina”, cantando em uníssono com os músicos as canções que conhecia e tocando reco. Um dos netos de Ano Nobo, uma criança nos anos de pré-adolescência, observou e escutou grande parte da tocatina e, em momentos de pausa dos músicos, dedilhou um dos violões.

A “tocatina” de instrumentos de corda e vozes que pude observar de modo mais focalizado envolveu Kalú Princezito, Zé di Viola e Bana di Brava – o criativo agrupamento de jovens músicos da cidade da Praia, auto-denominado de Trio Desafinado. Num fim de tarde rumámos a pé do bairro da Várzea ao da Achada de Santo António, uma das localizações da Praia associada a uma intensa experiência pública da música. Dando sequência a um convite endereçado nos dias anteriores para realizar uma “tocatina” no bairro, Kalú procurou a casa de Lu (ou “Lu Preta”, dada a tonalidade escura da sua pele), um homem extraordinariamente afável e conversador, entre os 40 e 50 anos de idade que, como Kalú, era natural da zona do Tarrafal e havia vivido em Cuba, este enquanto militar e militante do PAICV nos anos do regime de partido único. Cumprimentámo-nos e, após um curto diálogo em privado entre os dois, Lu disponibilizou a casa onde vivia sozinho. Durante as *ca.* de três horas seguintes, a “tocatina” teve lugar numa das apertadas divisões da casa, recheada com uma mesa e cadeiras, uma pequena televisão, um sofá e uma aparelhagem de som com mesa de mistura e colunas, com dimensões desproporcionais face à exiguidade do espaço. Não me assumindo como instrumentista, a minha presença num contexto de amizade e de intimidade foi, como em outras ocasiões de trabalho de terreno, justificada pela função de documentar o acontecimento em vídeo enquanto estudioso da música e da cultura cabo-verdianas.

Lu estendeu aos músicos uma garrafa de *whisky* fechada, embrulhada em papel, esperando aprovação sobre a qualidade da marca escolhida. Encheu-se de orgulho ao revelar as potencialidades da sua aparelhagem, nomeadamente a de fornecer o acompanhamento rítmico pré-gravado em vários géneros e estilos às canções interpretadas pelos músicos, uma possibilidade que estes receberam educadamente, mas sem especial entusiasmo. No decorrer da “tocatina”, a “participação” dos ritmos digitais constituiu uma das maiores fontes de discussão e de riso na sala. Os padrões rítmicos programados, rígidos e impessoais de *coladera*, *soukous*, *zouk*, *hip-hop*, *rock*, e ritmos latino-americanos foram designados por Kalú

como o “homem branco da máquina” (ou “*kel branku li*”, “aquele branco aí”), numa irónica e racializada inscrição em discursos de imaginação mútua de África e da Europa ou do Ocidente, organizados em torno de um conjunto de oposições: a sofisticação rítmica, a experiência humanizada e comunitária da “música africana” enquanto domínio do corpo, das emoções e dos sentidos, no contexto representada pelos músicos; e a música enquanto produto da razão e do cálculo, inibidora do corpo e da criatividade rítmica, reflectora de uma experiência social atomística e individualizada, metaforicamente projectada para a tecnologia de produção do som (cf. Ebron 2003).

Com a participação de Lu (violão), o Trio (dois violões e um pequeno cordofone assemelhando-se a uma balalaica, com o número de cordas e a afinação de um cavaquinho, abordado por todos, mas tocado acima de tudo por Princezito) interpretou versões de canções do seu repertório com uma forma ainda não inteiramente definida entre os músicos, complementadas com secções instrumentais alargadas. Respondendo aos ritmos disparados por Lu na sua aparelhagem, sobretudo nos estilos de *coladera*, *funaná* e *soukous*, Zé propôs igualmente sequências de acordes e *riffs* a partir dos quais os restantes músicos elaboraram as suas partes individuais, o que resultou em novas composições predominantemente instrumentais com letras pouco desenvolvidas improvisadas por Kalú que despoletaram o riso de todos – sobretudo usando frases repetidas, inspiradas naquelas que pontuam canções da música popular do Congo, com termos em línguas autóctones e em língua francesa com sotaque local. Comentários sobre a qualidade de cada um dos instrumentistas ou sobre a natureza do seu contributo na composição acabada de tocar intercalaram as interpretações. Correspondendo ao universo cultural e musical de cada um dos músicos, a tocatina foi pontuada por evocações ao *blues*, *bossa nova* e *soukous*, além dos géneros de Cabo Verde, intersecções estilísticas que Princezito privilegia no seu repertório e que suporta através de um discurso reflexivo sobre a criouldade das práticas culturais do arquipélago.

Os músicos decidiram por fim comparecer no local onde haviam projectado inicialmente a realização da “tocatina”, um café igualmente situado naquela zona da Achada de Santo António, designada de Brasil. Sentámo-nos em redor de uma mesa da pequena esplanada elevada sobre a Baía da Praia da Gamboa, juntando-se a nós os poucos clientes tardios do lugar, conhecidos de Lu e de Kalú. Entre canções do repertório do Trio, canções de música popular partilhadas por todos (como o *funaná*

Tera Bufa de Bulimundo ou a *coladera Camin de São Tomé*, do repertório popular de São Nicolau) e conversas sobre as origens, a família e a região de proveniência de cada um, a “tocatina” chegava ao fim por volta das duas da manhã. Como escrevi nas minhas notas de então, o que distinguiu esta “tocatina” das outras a que assisti residiu na personalidade das pessoas envolvidas, no ambiente concreto gerado em conjunto, nas suas referências culturais enquanto músicos. O que a aproximou das restantes foi o prazer em tocar instrumentos em grupo, a sociabilidade, o convívio e o espírito de união e de camaradagem que a *performance* da música desencadeia. Durante a noite Princezito referiu “é assim que os crioulos tocam”, por amizade, por prazer, pela proximidade entre as pessoas envolvidas.

7.6. Grogue, *whisky* e a expressão do *self* masculino

O consumo de bebidas alcoólicas é central em construções hegemónicas de se ser homem. No quotidiano, as relações sociais entre rapazes e homens são mediadas pelo consumo de álcool. Ser homem implica, de modo naturalizado e não reflexivo, beber entre homens, o que envolve uma constante pressão para o consumo de bebida. As trocas sociais que acompanham o estabelecimento, a manutenção e o reforço da amizade e de relações intersubjectivas consagram centralmente o consumo e a reciprocidade na oferta de bebida nos espaços de sociabilidade masculina das lojas e cafés. A bebida alcoólica constitui uma das principais mercadorias de uma economia cultural e emocional masculina que activa todas as relações sociais contraídas por um homem em diferentes cenários da sua vida social, quer aqueles fisicamente imediatos, quer aqueles fisicamente distantes: as relações que advêm do exercício da sua actividade profissional; da sua residência em bairros e vizinhanças; do seu lugar de nascimento e dos lugares de nascimento dos seus pais e, de um modo global, da sua família (*guentis*); as relações que estabelece com os centros da diáspora onde vivem parentes e amigos, no caso de alguém vivendo em Cabo Verde; ou, em sentido contrário, as relações materiais e de imaginação que se mantêm com a “terra”, no caso de alguém migrante. As bebidas alcoólicas são deste modo um bem trocado numa economia transnacional da masculinidade, que compreende igualmente bens alimentares, a maioria relacionados com a prática de beber álcool (*bafa*).

Na minha segunda visita a Cabo Verde tornei-me um dos elos e, simultaneamente, um dos destinatários destas redes de troca, quando Hermano me

pediu que entregasse a Dju duas garrafas de *whisky* (também designado de *bedjo*, ou “velho”) à minha chegada à Praia. Ao encontrarmo-nos no aeroporto de Lisboa, momentos antes do meu embarque, referi-me por lapso às garrafas como sendo de grogue. Hermano corrigiu-me imediatamente, referindo que “isso” era “de lá para cá” (de Cabo Verde para Portugal), transmitindo-me a ideia de que aquela era uma prática relativamente formalizada, envolvendo a troca de uma bebida associada ao exterior, bastante apreciada pelos homens cabo-verdianos, mas com um preço relativamente elevado para os padrões económicos das ilhas (*whisky*) por uma bebida “da terra” (grogue).

As garrafas, reforçou, destinavam-se a um convívio entre mim e o seu irmão que veio a acontecer na casa de Dju, envolvendo perto de três dezenas de rapazes e homens do bairro de Eugénio Lima, incluindo tocadores de *gaita* e de *fero*. O facto de eu ter sido o portador das garrafas e de regressar ao bairro que havia frequentado assiduamente na minha anterior estadia e onde tinha amigos, foi um dos pretextos para que Dju configurasse aquela sociabilidade como em minha homenagem e de Hermano. Na viagem de regresso, transporte-i, como contra dádiva de Dju, várias garrafas de grogue de fabrico artesanal, assim como bens alimentares como mel de cana, milho, feijão ou linguiças – estas com a indicação de que deveriam ser consumidas com o seu irmão e amigos em Lisboa.

Enquanto um dos principais signos da identidade social masculina santiaguense, o grogue é pensado, à semelhança da música, dança e bens alimentares, enquanto uma “tradição da terra” (*tradison di tera*) e é frequentemente enredado em concepções de autenticidade cultural. Considera-se que o grogue de melhor qualidade é aquele de fabrico artesanal nos contextos rurais da ilha de Santiago e na ilha de Santo Antão, e qualifica-se o seu sabor através de um conjunto de signos despoletando imagens de ligação à terra, aos seus segredos e à sua ancestralidade, como *di raiz*, *di fundo*, *di Engenho* (esta última sendo simultaneamente uma alusão aos engenhos de fabrico de açúcar e de aguardente de cana, e o nome de uma povoação inacessível do interior, frequentemente conotada com ideias de origem) ou simplesmente *di cana*, denotando o sabor da planta que, parcialmente, origina a bebida. A sua caracterização coincide com aquela muitas vezes usada para definir a qualidade e autenticidade do *funaná* enquanto prática musical e expressiva. Contrariamente à música, que pode viajar à medida que músicos da “terra” “buscam a vida” (*ba buska bida*) no exterior, o sabor do grogue é indissociável do referente da

“terra”, das plantações de cana de açúcar e dos engenhos usados no seu fabrico em Cabo Verde pela população camponesa. Apesar de as principais marcas comerciais de grogue produzido em Cabo Verde serem distribuídas em Portugal e em outros centros de diáspora, mesmo a compra de uma garrafa no arquipélago para oferta no exterior apaga a sua circulação contemporânea, cumpre a função simbólica de aproximação e de comunicação com a “terra” enquanto um dos principais recursos de construção de masculinidade e de cabo-verdianidade.

O consumo de álcool, especialmente de grogue, enreda as práticas expressivas da masculinidade santiagoense, especialmente o humor, a abordagem dos instrumentos musicais e o próprio acto de cantar. Através do humor emerge a ambiguidade inerente ao consumo excessivo de grogue. O grogue produz homens (Cowan 1990), suspende as suas inibições nas sociabilidades masculinas e nos contextos da *sabura* mas, se tomado em excesso, pode causar a decadência e a perda de controlo individuais. Numa das tardes passadas entre os espaços fronteiros e interiores de lojas e de cafés do bairro de Eugénio Lima, perante a solicitação de um amigo para que lhe pagasse um grogue, Dju referiu “o grogue é desculpa para tudo: quando está calor, corta a sede, quando está frio, aquece”. Entre risos, alguns presentes lançaram poemas sobre o grogue e um *slogan* de uma igreja de implantação recente na cidade da Praia referente ao consumo de álcool.

A frase traduz os significados ambíguos que o grogue enquanto signo cultural condensa na experiência do quotidiano e ecoa outros episódios de terreno. Aquando do primeiro encontro com Dju em Portugal, procurámos o tocador vivendo na Damaia Katuta Branka. Florzinho conduziu-nos a sua casa, onde o encontrámos acamado, mal conseguindo falar, com os sintomas de uma cirrose hepática. Corria então o boato de que Katuta estaria a morrer por causa “do toque” e do seu estilo de vida de excesso de bebida e de alimentação precária. No fim da visita, informado pelos meus amigos do propósito da minha presença, olhou para mim e articulou com uma voz arrastada e um olhar sático: “fu-na-ná!”. À saída de sua casa, Dju benzeu-se e propôs que bebêssemos um grogue sob o pretexto de que nos purificaríamos e afugentariamos a morte – “*é bom para limpar*”. Como no seu lance de humor, o episódio revelou a ironia do grogue ser encarado, de modo ambivalente, como o “mal” e como a “cura”: bebíamos para afastar o mal causado pela bebida. Contrariando todas as previsões, Katuta veio a recuperar.

O relevo social do grogue em construções de masculinidade - na experiência de alguém ser homem – e em sentimentos de pertença insular e de identidade cultural – na experiência de alguém ser um homem cabo-verdiano santiaguense – é construído através de prática musical e pode ser aferido através de poesia cantada, especialmente nos estilos de *funaná* e *samba* interpretados pelos tocadores santiaguenses da *gaita* e do *fero*. *Febri Funaná* (“Febre de Funaná”), um *samba* da autoria de Kodé di Dona, popularizado no contexto de construção da nação por Bulimundo (1980), reflecte, quer os sentimentos e as práticas culturais associadas à performatividade da masculinidade santiaguense *di fora*, em que o consumo de grogue é fundamental, quer a experiência diaspórica dessa construção de género [Exemplo 15 do CD que acompanha a tese].

Eh iá iá
N'teni fomi n'ka podi kumê
N'teni sedi n'ka podi bebi
Senhor dotor nhô flam kusé k'im teni

Eh iá iá
 Tenho fome não posso comer
 Tenho sede não posso beber
 Senhor doutor diga-me o que é
 que eu tenho

Eh iá iá
Sodadi Tchada São Francisco

Sodadi Tchada Pepepi Lopi
Sodadi sta matam

Eh iá iá
 Saudade de Achada São
 Francisco
 Saudade de Achada Pepepi Lopi
 A saudade está a matar-me

Eh iá iá
N'ta pupa sima cabalo
Ei coxa rodondo
N'teni febri funaná

Eh iá iá
 Grito como um cavalo
 Oh anca redonda
 Tenho febre de funaná

Eh iá iá
Sodadi Tchada São Francisco

Sodadi Tchada Pepepi Lopi
Sodadi sta matam

Eh iá iá
 Saudade de Achada São
 Francisco
 Saudade de Achada Pepepi Lopi
 A saudade está a matar-me

Eh iá iá
Ramedi dja nega firian

N'teni febri ki sata matam

N'teni febri funaná

Eh iá iá
 Os remédios não conseguem
 esfriar-me
 Tenho uma febre que está a
 matar-me
 Tenho febre de *funaná*

Eh iá iá
Sodadi Tchada São Francisco

Eh iá iá
 Saudade de Achada São
 Francisco

Sodadi Tchada Pepepi Lopi
Sodadi sta matam

Oi teni gana bebi grogu

Oi teni gana bebi grogu

Oi toki cabeça mariam

N'ta pupa, n'ta pupa, n'ta pupa, n'ta pupa

Ki tem dinheiro dja cabá Holanda

Ki sta na djeto dja cabá Lisboa

Ma ramadiado dja cabá Angola

Desanimado dja ka santa praça

Saudade de Achada Pepepi Lopi
A saudade está a matar-me

Oi, tenho vontade de beber
grogue

Oi, tenho vontade de beber
grogue

Oi, quando estou com cabeça
nauseada

Eu grito, eu grito, eu grito, eu
grito

Quem tem dinheiro já partiu para
a Holanda

Quem se ajeita¹²⁴ já partiu para
Lisboa

Os remediados já partiram para
Angola

Os desanimados já assentaram
praça

(*Febri Funaná*, autoria Kodé di Dona; arranjo e selecção de poema, Bulimundo, 1981/ 1980)

A letra apresenta um texto cujo sentido, à semelhança de outros textos de *funaná* e *batuko*, só se torna inteiramente emoldurado no seu momento de conclusão. Apresenta a narrativa de alguém que não consegue comer ou beber, que grita de dor, que tem febre e sente calafrios, um conjunto de sintomas resumidos no termo “febre de *funaná*”. O termo transmite a saudade da “terra” como experimentada pelo homem camponês do interior de Santiago, como concretizada através da sua *performance* da masculinidade. No poema, “*funaná*” não denota exclusivamente uma prática cultural envolvendo som, o texto e o movimento, mas todo um conjunto de experiências sociais associadas à prática do género performativo, como a do consumo de grogue e, de modo quase imperceptível no texto, a sedução de mulheres e a sexualidade. A identificação do narrador homem com a “terra” é transmitida através de um conjunto de signos (o *funaná*, o grogue e o acesso à beleza e ao corpo femininos) que configuram a sua identidade pessoal e social, e que são os principais significantes do lugar ao qual considera pertencer - o *funaná* e as experiências sociais que conota tornam-se um sinónimo da “terra”. No fim do poema, através de um comentário sobre

¹²⁴ Kodé di Dona, como explico no corpo do texto, apresenta todo um conjunto de diferentes condições materiais que suportam, entre diferentes grupos e categorias sociais, a prática da emigração, e determinam os seus destinos preferenciais. A expressão “*ki sta na djeto*” é de difícil tradução. A tradução literal seria “quem está no jeito” ou “quem faz o jeito”. Como me propôs Dju, com quem traduzi a canção, o sentido contextual aproximado seria “quem tem algum dinheiro”. Opto por um sentido mais aproximado ao original e ao registo semântico global do poema.

as condições materiais que suportam o projecto da migração entre diferentes grupos sociais na sociedade cabo-verdiana, assim como os seus destinos diferenciados, revela-se que a saudade caracterizada ao longo de todo o texto é um sentimento diaspórico causado pela migração. Assume-se que a “febre de *funaná*” é o sentimento experimentado por emigrantes homens longe da sua terra e de uma vivência da masculinidade que ela lhe proporciona.

O elo cultural entre a prática performativa e o consumo de álcool, nomeadamente de grogue, emergiu na fase inicial do trabalho de terreno. Na conversa com Bitori di Nha Bibinha, ao procurar organizar questões globais de prática musical associadas aos tocadores de *gaita* e *fero*, perguntei-lhe se, ao abordar o instrumento, cantava igualmente. Apesar da abordagem do instrumento ser, para a maior parte dos tocadores de *gaita*, indissociável do uso da voz, a etnografia veio a revelar que alguns tocadores de *gaita* contam com tocadores de *fero* para assegurar a parte vocal. A resposta de Bitori no idioma de humor da masculinidade santiaguense foi clara. *Quando bebia, cantava, mas agora não. Agora não estou a beber nada. Só água. Sumo não dá para cantar* [Rimo-nos...] ¹²⁵.

Em Lisboa, o tópico reemergiu nas minhas conversas com Dju, quando comentei que gostava muito de ouvir Zé di Tuta cantar. Zé (José Dias Gomes de Carvalho, n. Rui Vaz, São Domingos, 2 de Fevereiro de 1973), um jovem tocador, cantor e improvisador da povoação de Curralinho, na zona de Rui Vaz, foi uma das figuras que maior fascínio exerceu sobre mim durante o trabalho de terreno em Santiago. Conheci-o numa das deslocações à Cidade Velha, enquanto tocava *gaita* e cantava no principal bar da povoação, junto ao mar, um dos locais da ilha em que um grupo de *funaná*, integrando um tocador de *gaita*, tocadores de *fero* e cantoras/es, dançarinas (*badjadera*), um baixista, por vezes um guitarrista, e uma caixa de ritmos (ou *drum machine*, conhecida entre músicos como *drums*), actua sem pausas entre as últimas horas da noite e as primeiras horas da manhã, e a dança, as palmas, o movimento, o consumo desenfreado de bebidas alcoólicas, o consumo mais raro de petiscos (*bafa*), o riso, as vozes alçadas, os diálogos curtos e inacabados compõem o ambiente sonoro, sensual e cinético que predomina nos contextos performativos do *funaná* – o tipo de ambiente participando das construções de raça do *badiu* enquanto violento e não civilizado.

¹²⁵ Entrevista a Bitori di Nha Bibinha. Achadinha, Cidade da Praia, Santiago, Cabo Verde, 12 de Maio de 2003.

Numa noite de meio de semana, com escassa assistência, eu e Dju surpreendemos Zé a interpretar uma *pessa* com um texto parcialmente fixo, parcialmente improvisado, sobre a sua emigração para Portugal durante a década de 90, usando um registo agudo raro entre cantores de *funaná*, com uma ténue projecção sonora, quase imperceptível entre os sons dos instrumentos musicais, carregada de contornos expressivos, emocionais e de sentido. Na sua interpretação, Zé construiu uma geografia de lugares e de pessoas com significado subjectivo na sua experiência de diáspora na Área Metropolitana de Lisboa. Num registo semântico melancólico, enumerou as principais localizações da migração santiagoense em Portugal, como a Damaia, a Buraca, a Pontinha e, especialmente, o Barreiro (onde viveu no bairro do Vale da Amoreira com familiares do lado materno), associando cada um desses pontos ao nome de familiares e de amigos aí vivendo, a maioria tocadores que eu viria a conhecer na minha etnografia em Lisboa. Revelando intimidade com a história de vida do amigo e com os lugares e pessoas mencionados, Dju participou da improvisação. Subiu ao estrado ligeiramente elevado onde se encontravam os músicos e, respondendo dentro da mesma estrutura poética e contornos melódicos, percorreu a topografia de lugares e de pessoas apresentada por Zé, concluindo cada grupo destacado de versos com a estrofe “porque o mundo é de dor” (*pamodi mundo é duêdu*). No final, Zé e Dju cumprimentaram-se efusivamente e eu fui apresentado. Projectámos futuros encontros que se viriam a realizar.

Na viagem de regresso à Praia, fascinado com o estilo instrumental e vocal de Zé di Tuta, interroguei insistentemente Dju sobre a sua história de vida e sobre o significado da improvisação, a primeira escutada sobre a emigração. Dju referiu que a improvisação de Zé era a “expressão” de um “sentimento profundo”. Desde que havia regressado a Cabo Verde, Zé recordava de modo “sofrido” a perda de privilégios experimentados em Portugal, e isso levava-o a “puxar a *gaita*”. Dju fez alusão a um conjunto de traços e signos de uma masculinidade idealizada, associada à migração. *Tinha tudo, dinheiro, festa, funaná, amigos, mulheres. E tudo o que tinha perdeu. A intervenção poética de Dju percorrerá as relações sociais e os espaços cartografados na improvisação, num sinal de que ele próprio os conhecia das suas viagens a Portugal; e assentira, por fim, na compreensão da “dor” de Zé, através de uma expressão emergindo frequentemente em improvisações de tocadores: “porque o mundo é de dor” (*pamodi mundo é duêdu*).*

Na visita à sua casa no bairro de Safende, na Praia, semanas mais tarde, conheci a história partilhada de Zé e de Dju. Tendo nascido em famílias de tocadores da mesma região e com pais guardas-florestais, contaram-me como cresceram a guardar gado e a alimentar os animais das suas famílias. *Eu pensava que tu eras um macaco*¹²⁶, lançou Dju, recordando a elasticidade de Zé ao escalar rochas para encaminhar cabras. E lembrou a sua pontaria certa ao arremessar pedras aos animais, um signo poderoso da identidade cultural masculina *badiu di fora* ou *di fundo*, definindo ser-se homem em termos da “valentia” (*balenti*) entre homens e da “valentia” no trato de animais¹²⁷. Zé e Dju compararam as suas histórias de vida, nomeadamente os percursos de se assumirem socialmente enquanto tocadores, usando da modéstia ritualizada de tocadores em co-presença ao avaliarem mutuamente os seus dotes instrumentais – Zé: *Agora estamos quase a mesma coisa*. Dju: *Não, tu és mais bravo do que eu. Sem conta*¹²⁸. Enquanto Dju ficou na Praia e prosseguiu estudos, abandonando a prática do instrumento nos anos de estagnação da política cultural nacionalista que acompanharam a transição para o regime pluripartidário, Zé emigrou para Lisboa e em contacto com um tio tocador e com outros tocadores santiaguenses aperfeiçoou a sua *mosada* (o seu estilo instrumental) e tornou-se *finkadu* (“vincado”) na *gaita*. Dju elogiou a voz de Zé e o seu estilo de “gritar” (*pupa*), um termo que qualifica menos o volume sonoro da sua voz e mais a *alma e sentimento* impregnando o seu estilo vocal. Realçou igualmente as capacidades de Zé enquanto cantor improvisador, acentuando a sua destreza ao criar frases guiadas pela percepção do contexto performativo e através das quais estabelecia elos com membros da assistência.

Quando abordei a *pessa* que Zé desenvolveu na noite da Cidade Velha, disse-me que nem sempre a cantava, reportando-se ao facto de percorrer dados íntimos da sua biografia, idealmente partilháveis nas esferas privadas do parentesco e da amizade. Ao procurar que aprofundasse os tópicos percorridos através do seu canto e voz, mencionou que traduziam os acontecimentos da sua vida e que eram formas definidas pela “tradição” de comunicar com e sobre a sua família e amigos:

Zé di Tuta:

¹²⁶ Entrevista a Zé di Tuta (José Dias Gomes de Carvalho, n. Rui Vaz, São Domingos, 2 de Fevereiro de 1973). Safende, Cidade da Praia, Santiago, Cabo Verde, 8 de Dezembro de 2003.

¹²⁷ Como terei oportunidade de desenvolver, estes dados etnográficos são bastante congruentes com aqueles trabalhados por Michael Herzfeld (1985) ao expor as construções de masculinidade e o conceito de uma “poética de ser homem” entre os pastores de uma povoação (com o nome fictício de “Glendi”) da ilha de Creta, Grécia.

¹²⁸ Entrevista a Zé di Tuta, *Id.*

*O meu funaná é a minha tradição. É a minha tradição. É para eu falar com a minha família, falar sobre as coisas que já passaram, sobre as coisas que fiz e que deixei de fazer. É isso. Falar assim do mundo. O meu toque é sempre a tradição entre a minha família, entre os meus amigos, entre as minhas namoradas, entre os camaradas de toque de gaita. Não tenho mais nada*¹²⁹.

As circunstâncias do seu regresso a Cabo Verde foram contornadas na conversa e, posteriormente, não me foram clarificadas por Dju. O retorno coincidiu com a prisão de um tio seu em Portugal - um tocador que eu viria a conhecer numa celebração da sua liberdade precária, realizada em casa de familiares e de amigos na Brandoa e na Quinta da Lage, que envolveu a participação de vários tocadores de *gaita e fero* -, e com a não renovação de um visto de trabalho.

Quando, meses mais tarde, em Lisboa, comentei apreciar a originalidade do estilo de Zé, Dju começou por dizer: *O Zé gosta de passar uma água no corpo*. “Água” é também um dos vários termos culturais para designar o grogue. A frase de Dju associava a expressividade do timbre e do estilo vocal do tocador ao consumo de grogue. Complementou imediatamente esse argumento, defendendo, na linha do que me havia referido após o encontro na Cidade Velha, que o estilo de Zé é profundamente marcado pela sua história de vida e pela melancolia de ter esbanjado uma oportunidade dificilmente repetível de emigrar e de melhorar as suas condições materiais de vida, defraudando expectativas sociais geradas em torno da migração em Cabo Verde.

7.7. “Bandidos”, “masculinizados” e “malcriados”: os enunciados e a retórica da masculinidade santiaguense *di fora*

A *performance* do *funaná*, a sua produção, escuta e partilha entre homens, está envolta num conjunto de práticas e discursos performativos da masculinidade santiaguense activados nos contextos da sociabilidade masculina exclusiva, que abrange igualmente a oralidade e o humor, o consumo de bebida alcoólica ou os jogos. Estes discursos e práticas são ordenados por e, simultaneamente, ordenam construções mais alargadas de género, de raça, de classe social, de nacionalidade e de pessoa que, em conjunto, são performativos do que significa ser um homem caboverdiano santiaguense. A *performance* do *funaná* assenta, desse modo, num conjunto

¹²⁹ *Id.*

de práticas, idiomas, significados e discursos da masculinidade que estruturam a sua expressividade, mas que ela constrói e negocia, simultaneamente.

Apesar de participar crescentemente das práticas de escuta da música de cabo-verdianos com identidades predicadas na pertença a outras ilhas e histórias diaspóricas, o *funaná*, enquanto principal prática musical produzida pelo homem santiaguense, persiste como icónico do que significa ser um homem *badiu*. Condensa desse modo um conjunto de enunciados de raça e de classe social mobilizados no quotidiano por santiaguenses e por cabo-verdianos com outros posicionamentos de identidade ilhéu e diaspórica para pensar a identidade masculina e o comportamento “essencial” de santiaguenses. Entre esses enunciados de raça e de classe social contam-se centralmente aqueles organizados em torno da violência ou do conflito interpessoal e da sexualidade, que marcam fortemente a imaginação e a experiência social do *funaná*. Os eixos da raça, da classe social e aqueles associados da violência e da sexualidade que qualificam o *funaná* enquanto género performativo só se tornam inteligíveis à luz de uma abordagem da densidade discursiva que envolve esta prática cultural, posicionada na intersecção entre enunciados projectados, historicamente e no presente, por outros grupos sociais em Cabo Verde e na diáspora, e as construções retóricas e práticas da masculinidade performadas por rapazes e homens santiaguenses.

Dias após o meu retorno de Cabo Verde, em Março de 2009, encontrei-me com Hermano e um amigo nosso, Carlinhos. Visitámos a casa de Pikenó (“Pequeno”), um homem à volta dos 60 anos de idade, morador no Bairro 6 de Maio, que eu conhecia das horas passadas em cafés da zona a assistir a jogos de cartas e, por vezes, a “toques” de *gaita* e *fero*. Hermano estabeleceu como prioridade endereçar as condolências a Pikenó, um primo direito da sua mãe cumprindo luto recente pela morte de um irmão. Um dos temas introduzidos na conversa foi o das relações socialmente hierarquizadas da idade e o respeito observado pelas crianças relativamente aos adultos em outros tempos (*um bez* ou “antigamente”). Martinho, um outro morador do bairro e emigrante natural da região de todos os cabo-verdianos presentes (São Domingos, Santiago), em casa de quem Dju me concedeu uma das primeiras aulas de *gaita*, recordou os deveres das crianças no seu tempo de infância e a distância entre pais e filhos, rigidamente imposta pelos primeiros, que ditava, por exemplo, que as crianças não podiam assistir a conversas entre adultos. O tema da infância suscitou a Pikenó uma digressão narrativa contrastante. Quando era criança e

jovem, começou por referir, era “ruim” (*runho*). Perante o silêncio atento dos presentes, apenas entrecortado por interjeições e risos, descreveu como era um bom manejador de facas e um bom atirador de pedras, dois tipos de objectos que investia, por inclinação e por prazer, na direcção de animais (porcos, cabras, macacos) e de pessoas. Narrou como esfaqueou um colega de pastoreio porque uma pedra que este havia arremessado a uma cabra, ressaltou, embatendo na sua cabeça. Descreveu como frequentava bailes e festas fora da sua povoação, um pouco por toda a ilha de Santiago, exclusivamente movido pelo propósito de “arranjar guerra” (*ranja guera*) com outros rapazes e homens. Em alguns lugares em que se tornou notado entre agentes da polícia por semear a desordem, exibia uma faca velha e em desuso num dos bolsos das calças para que lhe fosse retirada. Aparentemente desarmado e autorizado a permanecer nos locais e eventos de sociabilidade, podia então usar facas escondidas em outras partes do corpo – as que realmente tencionava usar em conflitos interpessoais. Através das suas artes verbais, assinalou como numa das “guerras” em que se envolveu, um milhafre (*minhoto*) e um corvo (*corbo*) lutavam no céu, uma manifestação, para a população camponesa santiaguense, sobretudo para as suas gerações mais velhas, do “diabólico” no mundo dos homens e um presságio de desgraça e de tragédia. Sempre que episódios do quotidiano ou a defesa de reputações masculinas enunciadas retoricamente criavam potenciais cenários de conflito interpessoal, Pikenho respondia de “pé no chão” (*pé na tchon*) e ia “brigar” (*briga*) ou “moer a guerra” (*pila guera*). Como conclusão, Martinho avançou que, por vezes, um homem precisa de “fazer asneiras” (*fazi asnera*) em jovem para se tornar num adulto respeitável e responsável. Quem convivesse com Pikenho, um homem “manso”, não suporia que em jovem havia sido “bandido” e “masculinizado” (*matxikadu*; também “másculo”). Através da narrativa de Pikenho, bem como da resposta de Martinho, desenham-se alguns dos principais traços, temas e signos da masculinidade santiaguense associada a uma vivência do interior da ilha, mesmo que envolvendo experiências de vida na cidade da Praia e em centros de diáspora.

O relato apresenta alguns dos principais valores e atributos retoricamente mobilizados em construções de masculinidade santiaguense. Estes valores, atributos e signos não indicam apenas o que significa ser homem, mas em que medida se é “bom a ser homem” (Herzfeld 1985: 18). O principal atributo é o da “valentia” (*balenti*) no trato de animais (sobretudo a capacidade de vergar os seus instintos), mas igualmente no trato entre homens. “Valentia” e “coragem” (*coraji*) são medidas através da

destreza física em lutas de corpo a corpo, através da pontaria e da força no arremesso de pedras e, sobretudo, através da familiaridade no manuseamento de facas, um dos principais instrumentos do trabalho camponês transformado em signo cultural de identidade masculina *badiu*. As facas, as suas características materiais, a sua propriedade pessoal, toda uma “vida social” e “biografias” associadas a estes objectos (Appadurai *et al.* 1986), são temas da oralidade e de retóricas entre amigos íntimos. São os principais objectos expressivos da “valentia” da masculinidade santiaguense, constituindo simultaneamente, a partir de outros posicionamentos de identidade ilhéu ou de nacionalidade, os principais signos de uma violência racializada.

Na sua apreciação da narrativa de Pikenó, Martinho faz uso de duas categorias culturais frequentemente mobilizadas para caracterizar a experiência de ser homem cabo-verdiano santiaguense, as de “bandido” e de “masculinizado” ou “ másculo” (*matxikadu*, com raiz na palavra *matxo*, “macho”). Os sentidos transportados por ambos os termos são definidos em eventos discursivos concretos. “Bandido” designa comumente alguém que lida com estilos de vida e modos de sobrevivência material socialmente reprovados e ilícitos, como o roubo, o embuste, a mentira, a violência e a agressão física. Nas retóricas da masculinidade santiaguense, contudo, “bandido” qualifica frequentemente um conjunto de experiências interligadas de ser homem como as da frequência dos espaços de sociabilidade masculina das lojas e cafés, do consumo de álcool, da virilidade e da valentia, revelando uma familiaridade com códigos de violência física que, se considerado necessário, podem ser mobilizados em defesa da reputação pessoal ou da manutenção do “respeito” (*ruspêtu*) que o *self* constrói em torno de si e daqueles que considera próximos de si. Neste campo semântico de ser homem, sobretudo no que respeita a violência e o confronto físico, um homem não é aparentemente um “bandido”, mas pode a qualquer momento tornar-se em um. Esta acepção de ser “bandido” qualifica, desse modo, a partir de olhares exteriores, comunitários ou exclusivamente femininos, um conjunto de experiências ameaçadoras da reprodução familiar e social, que dotam os homens de tempos de prazer individualista, em que o seu interesse próprio imediato e a sua autonomia da esfera privada e familiar, do mundo feminino da “casa” e dos filhos, são consagrados. O elo entre a mãe e filhos definiu a configuração matrifocal entre cabo-verdianos, com o papel do pai variando substancialmente (Smith 1995, in Carling e Batalha 2008: 14). A mãe é o suporte da socialização e do afecto e o pai “o foco de autoridade e a quem respeito e obediência são devidos” (Lobo 2008: 132).

À semelhança de ser “bandido”, ser “masculinizado” ou “ másculo” (*matxikadu*) constitui na comunicação oral um atributo positiva ou negativamente valorado em construções ideais de masculinidade. Sobre põe igualmente a *performance* de ser homem a um *ethos* de virilidade, materializado em posturas e códigos corporais que abarcam desde os gestos de um rapaz ou homem, o seu tom de voz e registo de discurso, ao seu vestuário e adornos corporais, assim como a sua disponibilidade para o confronto físico e violência interpessoal. Enquanto figuras de actuação social reprovada, “bandidos” e “masculinizados” são no discurso oral considerados “malcriados” (*malkriadu*), uma expressão que alude, acima de tudo, ao desrespeito de códigos partilhados de socialidade e de “respeito” (o respeito baseado nas hierarquias da idade ou na reciprocidade das relações de amizade, por exemplo) e que qualifica a “má” formação do indivíduo através de uma frágil socialização na família, qualquer que seja a sua classe social. Contudo, ser-se “malcriado”, em Cabo Verde quanto na diáspora, desencadeia ressonâncias com as realidades da pobreza e da emigração ao conotar comportamentos de jovens com um crescimento em condições precárias, longe de mães e pais “embarcados”. As fronteiras de cada um dos termos são indistintas e sobrepostas, uma vez que dependem da relação de quem profere a avaliação com sujeitos desse modo classificados. As noções transmitem, contudo, mapas culturais de interpretação de *performances* de masculinidade nas sociabilidades masculinas. A narrativa de Pikenho, por exemplo, começa por fornecer aos ouvintes signos verbais de uma masculinidade santiaguense *di fora* socialmente partilhada e positivamente valorada, para se aproximar de códigos moralmente reprovados e da figura do “malcriado”. É a proximidade interpessoal de cada um dos receptores da história com o narrador, a sua representação enquanto homem “manso”, que apaga ou atenua essa associação.

Os idiomas e sentidos culturais da masculinidade contidos na narrativa de Pikenho e na reacção de Martinho aproximam-se daqueles de narrativas escutadas em inúmeras sociabilidades masculinas em que participei entre Santiago e Portugal, incluindo aquelas envolvendo a *performance* da música e dança e tocadores de *gaita* e *fero*. As práticas e retóricas de “ser bandido”, “masculinizado” ou “valente” constituem variações de um discurso mais abrangente sobre a subjectividade e identidade social e cultural santiaguense ou *badiu*. Apresentam contornos de género de uma identidade cultural já de si construída de acordo com linhas hiper-masculinizadas. Os atributos da “coragem”, da “valentia”, da “impulsividade” que,

nas construções da masculinidade santiaguense, são organizadas em torno dos traços da destreza física e da violência interpessoal, alargam os principais temas da memória social santiaguense e os principais atributos mobilizados na sua auto-definição: os traços transhistóricos da determinação, da obstinação, da tenacidade, da capacidade de “resistência” (*resistencia*) e de “luta” (ou *djuguta*, “batalhar”) face à escassez de recursos do meio ambiente e face às exclusões da raça e da classe social.

“Coragem”, “obstinação”, “tenacidade”, “valentia” são entendidas, vividas e performadas no quotidiano como traduções no presente de uma experiência histórica de sobrevivência e de autonomia relativamente aos contextos oficiais e aos centros de poder da sociedade cabo-verdiana durante o período colonial, mas igualmente como reflexo das experiências da raça e da classe social no quotidiano da sociedade cabo-verdiana contemporânea. Comportamentos individualistas como aqueles no âmbito da experiência de ser “bandido” e “masculinizado” constituem, desse modo, a expressão normativa de valores associados à *performance* da identidade cultural santiaguense (cf. Cowan 1990: 112). Através de comportamentos individualistas disruptivos conduzindo ao conflito e à violência interpessoais, a identidade cultural e masculina santiaguense é performada e reiterada.

Desse modo, a *performance* da identidade *badiu di fora* configura-se, através de práticas sociais, mas igualmente de agentividades e estratégias sociais do quotidiano, como potencialmente oponente de todas as formas de autoridade ou de poder estrutural ou formal – as do colonialismo ou as dos estados-nação soberanos – o que é especialmente visível nos seus encontros com as burocracias dos estados-nação, sobretudo as que regulamentam as mobilidades internacionais e o acesso a mercados internacionais de trabalho.

7.8. “Cavaleiros não se dão com cavaleiros, boiadeiros não se dão com boiadeiros”: prática performativa, retóricas de competição e de conflito

Estas construções entrelaçadas de subjectividade, de género e de identidade cultural fornecem o idioma predominante para discursar sobre o universo social de produção do *funaná*, moldando as construções de subjectividade do tocador e as retóricas que mobiliza nas suas relações interpessoais com outros tocadores. Enquanto figura icónica da masculinidade santiaguense, o tocador de *gaita*, especialmente aquele de outras épocas configurado pela “história mítica” (Malkki 1995) do *funaná*,

condensa os mesmos atributos de masculinidade, competição e conflito mobilizados na definição de ser um homem santiaguense *di fora*. Enunciados discursivos sobre a rivalidade entre tocadores, sobre o seu perfil de “bandidos” e de “masculinizados”, sobre a violência de bailes e de contextos de *sabura* sobrepõem-se, assim, significativamente, a discursos mais alargados da masculinidade santiaguense. Ao dialogarmos sobre as constelações de violência interpessoal tracejando o *funaná* como prática cultural e sobre a razão de rivalidades aludidas por tocadores durante o trabalho etnográfico conjunto, Dju projectou discursivamente, à semelhança de outros tocadores, essa realidade para o passado. E em certos momentos, a sua actualização dessas historicidades partilhadas e o seu olhar para o passado revelaram o suporte da sua experiência social no presente.

O *funaná*, acentuou invariavelmente Dju, é uma “música quente” (*kenti*), que pelas suas características sonoras, expressivas e performativas, causa “euforia” e conduz facilmente ao conflito e à *guera* entre rapazes e homens. Os gestos extrovertidos de dança, envolvendo o contacto físico abrupto entre dançarinos, assim como um conjunto de comportamentos individualistas e competitivos, performativos da masculinidade santiaguense, formaram a reputação violenta de bailes, de públicos e de tocadores de outros tempos. Nas historicidades do *funaná*, entre as principais causas de conflito contam-se os valores da rivalidade e da competição entre tocadores e a expectativa, tacitamente partilhada por *performers* e públicos participativos, de apurar qual deles era o “melhor”. “Ninguém gosta de perder”, referiu Dju em uma das conversas que tivemos sobre o tema. “Ganhar” significava “ser chamado mais vezes para tocar, pago. No fim do toque cada um ia ao seu caminho e aquele que ganhasse, tinha mais gente a segui-lo”, sobretudo para outros destinos de “toque” e de “baile”. E concluiu com uma expressão proverbial: “cavaleiros não se dão com cavaleiros, boiadeiros não se dão com boiadeiros”. Atendendo à desvalorização por tocadores mais velhos das quantias ganhas em toques “até amanhecer” durante o período colonial, julgo que a parte do argumento apresentado por Dju que aponta para a disputa de recursos materiais, se prende substancialmente com o seu olhar e experiência enquanto tocador no presente.

São inúmeras as narrativas partilhadas sobre bailes no período colonial e nos anos volvendo a Independência Nacional em que uma prática performativa implicitamente competitiva despoleta episódios de violência interpessoal envolvendo directamente os tocadores ou estes e elementos do público participativo. O episódio

que revela de modo mais explícito as constelações de competição e de violência que rodeiam a “história mítica” do *funaná* está associado à morte do tocador de *gaita* oriundo da zona dos Picos, Senhor do Mundo, Djonsa Lopi, em Portugal, nos primeiros anos da década de 80. Ao longo do trabalho de terreno em Santiago e em Portugal, várias vozes abordaram o episódio com reserva. Operário na Área Metropolitana de Lisboa desde o período das primeiras vagas da migração santiaguense para Portugal, no início da década de 70, Djonsa era considerado por colegas tocadores como um “bravo” (*brabu*) tocador de *gaita*, um “pilão de tocador” (*pilon di tokador*), imbatível na abordagem do instrumento. O seu pai, o tocador e *compodor* de *gaita* Alfredo Freire, bem como a generalidade de tocadores com quem falei sobre o episódio em Santiago e em Portugal, segredaram que a morte de Djonsa num acidente de viação terá sido provocada pela inveja de um tocador rival, à época migrante na Área Metropolitana de Lisboa. A sua memória é reavivada nas improvisações de tocadores migrantes seus contemporâneos que permaneceram em Portugal. Em Santiago, o *funaná Forti Panhan Sodado*, da autoria do tocador Pan di Iaia, construído em torno da dor de perda de um amigo, homenageou a sua “força”, “valentia” e aproximou a sua “serenidade” à sensação transmitida pela lantana (*lantuna*), uma planta de flores brancas, amarelas ou vermelhas que cobre os terrenos em Cabo Verde (*Lopi, manso sima lantuna*, “Lopi, manso como a lantana”). A canção foi adaptada aos estilos de música popular pelo grupo Finaçon (1987) e recebeu uma nova versão gravada por Zeca di Nha Renalda (1998)¹³⁰

Florzinho descreveu-me como Djonsa raramente cantava, preferindo concentrar-se na interpretação de *pessa* que traduziam a sua criatividade e virtuosismo instrumental. Nas sociabilidades a que assisti, as suas elaboradas composições instrumentais, no estilo de *funaná kenti* de andamento veloz, foram frequentemente apresentadas por tocadores em co-presença como exibição do nível técnico pessoal de abordagem do instrumento, embora o gesto possa, na moldura de *performance* de *gaita e fero*, ser tomado como uma postura explícita de desafio. Em algumas das aulas de instrumento que Dju me concedeu, aproveitou para exercitar a sua *mosada* e interpretar *pessa* que a memória partilhada de tocadores e públicos de bailes atribuem a Djonsa. Após uma dessas interpretações, e comentando a competitividade entre os tocadores do passado, referiu: “se estavas num lugar, para mostrares assim o teu

¹³⁰ Finaçon (1987) *Rabecindadi*. Lisboa: Ed. Finaçon, LP; Zeca di Nha Renalda (1998) *20 Anos Depós*. Praia/ Dakar: Espace Music Trópica, EMT, CD.

toque, onde estavam outros tocadores, sempre iam tocar a peça mais difícil! Houve um senhor que me disse que com esta *pessa* é que o Djonsa Lopi rebentava com os rapazes!”

O carácter violento dos bailes e toques do passado é reforçado através da memória social de tocadores e, como Dju me revelou em uma das aulas de *gaita*, surge documentado através de repertório transmitido oralmente. *Mamai dja flam*, uma *pessa* possivelmente criada durante a década de 70, dá conta de construções de violência *badiu* associadas à experiência diaspórica em Portugal [Exemplo 16 do CD que acompanha a tese].

Mamai dja flam
Papai dja flam
Pam ka ba Lisboa
Camarada ta matam

A minha mãe já me disse
 O meu pai já me disse
 Para eu não ir para Lisboa
 Que os camaradas me matam

Si'n ba Lisboa
Pam ka ba Venda Nova
Pam ka ba Mirafiori
Camarada ta matam

Se eu for para Lisboa
 Para eu não ir à Venda Nova
 Para eu não ir a Miraflores
 Que os camaradas me matam

Si'n ba Lisboa
Pam ka ba Venda Nova
Pam ka ba Mirafiori
Camarada ta dam ku faka

Se eu for para Lisboa
 Para eu não ir à Venda Nova
 Para eu não ir a Miraflores
 Que os camaradas dão-me com faca

Nha Gaita tchoma Lóló
Nha fero tchoma Niná
Nha faka tchoma konkista
N'kré ba Lora Baxu

A minha *gaita* chama-se Lóló
 O meu *fero* chama-se Niná
 A minha faca chama-se conquista
 Quero ir a Loura Baixo

Cedu ki manchi pal manhã
N'odka barku na Porto
Governo ki manda
Pa nu ba Lisboa

Cedo ao amanhecer
 Vi um barco no porto
 É o governo que manda
 Irmos para Lisboa

Cedu ki manchi palmanhã
N'odka barku na porto
Governo ki manda
Pa nu ba strangeru

Cedo ao amanhecer
 Vi um barco no porto
 É o governo que manda
 Irmos para o estrangeiro

Nonô Fatinha
Nonô Fatinha
Nonô Fatinha
N'kré ba Ponta Baxu

Nonô Fatinha
 Nonô Fatinha
 Nonô Fatinha
 Eu quero ir para Ponta Baixo

Nha gaita tchoma Lóló
Nha fero tchoma Niná

A minha *gaita* chama-se Lóló
 O meu *fero* chama-se Niná

*Nha faka tchoma conkista
Ma n'kré ba Ponta Baxu*

A minha faca chama-se Conquista
Mas eu quero ir para Ponta Baixo

*Cedu ki manchi pal manhã
N'odka barku na Porto
Governo ki manda
Pa nu ba Lisboa*

Cedo ao amanhecer
Vi um barco no porto
É o governo que manda
Irmos para Lisboa

*N'kre ba Ponta Baxu
Ta ba Ponta Baxu
N'kre ba Ponta Baxu
N'ta ba Ponta Baxu*

Eu quero ir a Ponta Baixo
Vou a Ponta Baixo
Eu quero ir a Ponta Baixo
Vou a Ponta Baixo

(*Mamai Dja Flam*, autoria desconhecida, considerado como “tradicional”; *pessa* possivelmente criada nos primeiros anos da década de 70; transcrição a partir de interpretação de Dju di Mana. Vale da Amoreira, Barreiro, 2 de Agosto de 2006)

À semelhança de grande parte dos textos de canções produzidas no arquipélago que abordam o tema da diáspora, a letra apresenta como negativa e desvantajosa a experiência de migração. A violência que essa experiência comporta não se deve, como em outras canções, ao sofrimento emocional causado pela separação da terra e de entes próximos, mas ao risco de envolvimento em episódios de violência interpessoal e de ser “morto” por um conterrâneo num dos “bairros de barracas” (*bairo di baraka*) de Lisboa: o da Pedreira dos Húngaros, em Miraflores, e o das Fontainhas, entre a Venda Nova e a Damaia, ambos construídos e habitados por migrantes santiaguenses desde o início da década de 70 e parcialmente demolidos nos processos de realojamento das suas populações, entre a década de 90 e os anos 2000. A referência a esses bairros concretos, bem como a um incentivo do governo à emigração para Lisboa via marítima, situam o “cronótopo” (Bakhtin 1981) da canção no início da década de 70, quando o governo colonial incentivou a migração laboral de cabo-verdianos, sobretudo santiaguenses, para a metrópole como modo de contrabalançar a escassez de mão de obra masculina provocada pelo envolvimento de Portugal na Guerra Colonial e pela emigração de portugueses para o Centro e Norte da Europa (Machado 1997, Pires 2000).

Embora o poema não estabeleça uma relação directa entre a violência, os bailes e os tocadores, a menção à *gaita* e ao *fero* faz supor tratar-se do relato de um tocador, reforçando, desse modo, a associação do conflito interpessoal à experiência de bailes. O texto transmite a ideia genérica de que face ao risco da violência no exterior, é preferível permanecer na “terra”, rodeado dos signos da identidade

masculina santiaguense como a *gaita*, *fero* ou a *faca* e circulando na sua familiar geografia de *performance* no interior da ilha de Santiago.

Ao associar o conflito e a *guera* aos bailes de instrumentos de corda e voz do interior de Santiago em que participava com o seu pai durante a infância, Tcheka deixou claro que as constelações de violência até ao momento abordadas relativamente aos tocadores de *gaita* e de *fero*, participam de uma construção discursiva mais alargada, mobilizada para pensar a população masculina santiaguense e todas as suas sociabilidades mediadas pela música e dança.

Rui:

Sempre se diz que naqueles tempos mais antigos, nos bailes, havia sempre aquelas guerras. Ainda assististe a estas coisas?

Tcheka:

*Eu quando era criança assisti a estas coisas. Mas acho que... como havia expressões culturais, de sabura, tão poucas vezes, então era tão sabe [saboroso], que nós próprios, badiu, nós sentíamos [reformula], era uma sabura que as pessoas sentiam tão sabe [saborosa], que tinham de arranjar alguma coisa, guerra! Porque era tão sabe [saborosa] que o corpo rejeitava [no sentido de expulsar, exteriorizar] a guerra! Então já vês. Antigamente, os nossos antepassados, nós não tínhamos o hábito de uma convivência, normalmente. Então quando uma pessoa estava tão bem, tão sabe [saborosamente] com melodia, então, no fim, aquele prazer de arranjar guerra. Mas hoje a nova geração, a nova geração hoje em Cabo Verde é diferente. Na geração actual, depois da música, acho que o objectivo das pessoas é arranjar amizade, estar mais unido, as pessoas com as pessoas, e ter outros tipos de relacionamento. Acho que é isto. Acho que hoje a música traz mais paz.*¹³¹

Tcheka apresenta dois argumentos num discurso de identidade cultural *badiu* na primeira pessoa. O primeiro justifica a associação das sociabilidades da música e da dança à violência com base na figura não civilizada do *badiu di fora*, alguém que, dada a sua experiência de isolamento nos outeiros do interior e os seus raros contactos com populações no exterior da sua região, não estava habituado a uma “convivência normalmente”. O segundo, próximo de alguns dos argumentos apresentados por Dju, assinala em termos bastante antropológicos o baile como um tempo de excepção, catártico da violência, traçando uma fronteira ténue entre a *sabura* e a *guera*, entre o “prazer” socialmente construído em torno da partilha da música e da dança e, nos termos de Tcheka, “aquele prazer de arranjar guerra”. “Arranjar *guera*” no ambiente “melodioso” dos instrumentos de corda ou, nos termos de Dju, no ambiente de

¹³¹ Entrevista a Tcheka (Manuel Lopes Andrade, n. Ribeira da Barca, Santa Catarina de Santiago, 20 de Julho de 1973). Aveiro, Portugal, 1 de Dezembro de 2007.

“euforia” de *gaita* e *fero*, configuram a violência como a tradução de um prazer extremo.

Longe de estarem confinadas às historicidades e aos eventos do passado como reflexo de uma natureza essencial do homem *badiu*, a violência, a competição e a rivalidade interpessoais irrompem a todo o passo em discursos e práticas do presente agenciados, quer a partir do “interior” por tocadores, públicos participativos de bailes e “toques”, quer a partir do “exterior”.

Um dos principais temas das retóricas de competição entre tocadores de *gaita* e, de um modo global, entre músicos cabo-verdianos, prende-se com a autoria e com as questões da propriedade artística e intelectual que levanta. Durante o trabalho de terreno na cidade da Praia e em Lisboa notei como frequentemente novas composições popularizadas através de gravação e desse modo associadas aos intérpretes que as registam em suportes como CD ou DVD reenquadram material melódico, letras e estrofes quer de canções popularizadas através de gravações comerciais anteriores, quer de canções comercialmente inéditas, tornadas públicas através de “toques”, “bailes” e encontros de tocadores. As semelhanças entre canções socialmente partilhadas, mesmo que em circuitos restritos locais, mas comercialmente inéditas, e canções que ao serem gravadas, passam a transportar, para milhares de ouvintes, a marca dos intérpretes que as gravam, são por vezes acentuadas. A questão da autoria de composições comercialmente editadas é, na verdade, mais alargada, e constituía, ao período do meu trabalho de terreno em Cabo Verde, um tópico de discussão pública acesa, envolvendo músicos, editores fonográficos e órgãos de comunicação social no arquipélago e em centros de diáspora. A principal ameaça à propriedade intelectual e artística no domínio da música popular de Cabo Verde prende-se com a prática do apagamento da autoria individual conhecida de uma canção por aquele que a grava integralmente ou pelos responsáveis comerciais da edição em fonograma ou videograma. A inexistência, até recentemente, de uma moldura legal no âmbito dos direitos de autor (2008), questões de ética e interpretações dissonantes da noção de autoria musical numa sociedade em que uma mesma canção está frequentemente sujeita a recriação continuada e apropriação criativa por diferentes músicos, parecem ter estimulado esta prática. Socialmente, práticas de silenciamento de autorias prendem-se frequentemente com as próprias relações de poder no quotidiano entre os músicos envolvidos ou entre os músicos, os editores e produtores musicais, envolvendo eixos como os da raça e da classe social.

Entre tocadores de *gaita*, as disputas e o idioma de competição que as acompanha são, acima de tudo, entre contendores que se pensam como iguais. O objecto das disputas prende-se não apenas com a autoria de uma composição instrumental, melodia ou letra, mas com *riffs* - curtos segmentos repetidos de melódicos e rítmicos, mobilizados em chamada-resposta, enquanto melodia, elemento polifónico e polirítmico, acompanhamento ou linha de baixo (Monson 1999: 31) - entendidos como traços distintivos de estilos instrumentais pessoais (*mosada*). De acordo com a concepção dos tocadores de *gaita* a prática instrumental constitui uma expressão da “voz” e da “mão” (*mosada*) do *self*, e um tocador deve acima de tudo interpretar publicamente o seu próprio repertório. Desse modo, o reconhecimento de traços considerados como resultado da criatividade e do “estilo de toque” (*stilo di toki*) ou mão (*mosada*) individuais em *pessa* ou canções publicamente apresentadas por outros, sobretudo em gravações comerciais, constitui objecto de contenda e organiza retóricas de rivalidade e de competição.

O idioma competitivo construindo o individualismo do *self* tocador e pautando a suas relações sociais com outros tocadores molda alguns dos principais contextos de *performance*, nomeadamente os “toques” e encontros de tocadores. Apesar de dissimulada no contacto face a face e guardada para as retóricas partilhadas entre amigos, a competição constitui um valor tacitamente partilhado por instrumentistas e públicos. Na moldura de comunicação criada através destes contextos de *performance*, sobretudo quando envolvem o encontro de tocadores com relações intersubjectivas distantes ou pautadas por inimizades prévias, está em causa apurar qual exhibe o melhor nível técnico ou o estilo pessoal mais criativo e original. A qualidade da *performance* instrumental e vocal é encarada como um veículo de defesa de reputação do *self* tocador.

A construção do *funaná* enquanto violento reproduz-se ainda, a partir do exterior, através de práticas e enunciados silenciados no quotidiano que constroem de modos distintivos o género performativo, aqueles que o produzem e recebem participativamente. Cafés e restaurantes da cidade da Praia contratam frequentemente músicos de instrumentos de corda e cantores para actuarem perante comensais maioritariamente oriundos da classe média alta e turistas estrangeiros de visita à ilha, sobretudo no período nocturno. Nenhum dos proprietários, cabo-verdianos ou não cabo-verdianos, considera a possibilidade de integrar nessas “noites cabo-verdianas” tocadores de *gaita* e *fero*, dada a associação da prática cultural a um espaço sonoro

denso, a uma energia e euforia consideradas excessivas e desreguladas – indicadores que, na perspectiva de tocadores e públicos de *gaita* e *fero*, traduzem o sucesso de um evento e a popularidade de um espaço e seriam benéficos para as transações comerciais do lugar.

Embora possa ser aventado que, da perspectiva de proprietários de estabelecimentos comerciais, o ambiente participativo de “confusão” (*bran bran*) e de “ruído” (*stribilin*) envolvendo, num mesmo campo performativo, tocadores e públicos de *gaita* e *fero*, possa inibir a frequência de algumas das clientelas mencionadas, a prática social de não incluir tocadores é depressa atribuída, por aqueles que participam na produção desses espaços e por aqueles que são deixados no seu exterior, a uma constelação mais alargada que associa a prática expressiva ao consumo excessivo de grogue, à irrupção do conflito e da violência interpessoais, à diferença de trato e nos modos de “civildade”, concebidos como contrastantes dos espaços sociais em causa. A prática agrega assim fronteiras de raça e de classe social que desenham um perfil de clientes e públicos encorajados e desencorajados a frequentar os espaços. A exclusão da *performance* do *funaná* de espaços públicos de sociabilidade, reforçadora das suas constelações de violência, raça e classe social, acontece igualmente em alguns espaços situados nos bairros maioritariamente habitados por migrantes cabo-verdianos na Área Metropolitana de Lisboa - os espaços que no discurso público dominante na sociedade contemporânea portuguesa simbolizam a marginalidade e a violência, racializando-a.

Em Setembro de 2006, Dju e eu encontrámos num café do bairro da Cova da Moura não fazendo parte dos nossos circuitos habituais de sociabilidade o tocador de *fero* e cantor do grupo Ferro Gaita, Bino Branco (Carlos Alberto Pereira Lopes, n. Calabaceira, Praia, Santiago, 29 de Dezembro de 1969). De visita a Portugal para realização de alguns concertos, Bino encontrava-se no bairro para reencontrar amigos. Entusiasmado por encontrar um tocador natural da sua região (a região montanhosa de Rui Vaz) e cuja prática pessoalmente aprecia, Dju propôs que tocassem em conjunto naquele espaço apresentando música ao vivo amplificada – naquela noite um agrupamento de instrumentos de corda, *drummachine* e vozes interpretava *morna* e *coladera*. Ao solicitar a autorização do proprietário do estabelecimento - um homem entre os 40 e 50 anos natural da Ilha de Santo Antão - para interpretarem um par de *pessa*, este afirmou de modo veemente que não gostava que se tocasse *gaita* no seu estabelecimento atendendo, em termos sucintos, ao tipo de ambiente e à desordem

que gerava. Após uma negociação de alguns minutos, envolvendo os apelos de Dju, de Bino e a intercedência de vários clientes, o proprietário acedeu um pouco contrafeito a que interpretassem uma *pessa*. Acompanhado de Bino no *fero* e voz, Dju interpretou *É si propri kin ta cré*, uma das canções mais populares do grupo Ferro Gaita, e *Nha Fula*, do seu grupo Rabenta, unidas por uma ponte instrumental, para gáudio de todos os presentes. No espaço, a prática do *funaná*, os seus actores e as suas sociabilidades eram, como nas construções mediáticas tracejando o bairro, construídos como desordeiros e violentos.

8. *Funaná*, transnacionalismo e a vocalização de sujeitos diaspóricos

8.1. Introdução

O carácter abrangente da migração entre cabo-verdianos enredou historicamente a produção da cultura expressiva em imaginações da diáspora e, especialmente ao longo do século XX, em práticas sociais transnacionais. A migração moldou centralmente estéticas e idiomas de sentimento dos géneros expressivos produzidos entre o arquipélago e centros de diáspora¹³². Músicos, intelectuais, escritores e, de um modo global, populações participando na *performance* interligada do som, texto e movimento, vivendo no arquipélago ou no exterior, tornaram as consequências intelectuais, emocionais e práticas da migração em um dos principais tópicos da poesia para canção. O idioma poético e de sentimento da “saudade” (*sodade* ou *sodadi*) de entes próximos e da “terra”, a materialização das condições políticas e socioeconómicas configurando a escolha de migrar, bem como um conjunto de olhares críticos sobre a relação entre “terra” ou nação e diáspora, constituíram blocos semânticos definidores das estéticas e estilos interpretativos de *batuko*, *coladera*, *funaná* ou *morna*.

A migração configurou, de modos igualmente incisivos, a experiência social da música e da dança desenvolvida por aqueles que permaneceram no território e por aqueles que partiram. Em contextos de diáspora do século XX como São Tomé e Príncipe, Dakar, Boston, Lisboa, Paris ou Roterdão, migrantes reproduziram e reelaboraram práticas expressivas significativas para as suas experiências, memórias e identidades sociais. A experiência social da música e dança nas sociabilidades participativas da comunidade, do parentesco e da amizade expressaram identidades culturais reconfiguradas em contextos de mobilidade, bem como os elos de imaginação e de prática tecidos relativamente ao território de origem. Conjuntamente com o domínio da língua crioula, a partilha da música e dança é apontada como uma das principais dimensões de experiência comunicando a pertença subjectiva à nação cabo-verdiana (Carling e Batalha 2008, Góis 2006). Atendendo à disparidade de perfis entre diferentes gerações de migrantes e os seus descendentes na diáspora em termos de trajectos e experiências individuais, de estatutos formais de cidadania, de posicionamentos de nacionalidade, etnicidade e raça, apoiados em múltiplas

¹³² Retomo aqui alguns argumentos apresentados anteriormente (Cidra 2008b)

“genealogias familiares” (Vasconcelos 2006), a intimidade com a música e a língua – e com um conjunto de práticas musicais heterogêneas que têm na utilização da língua crioula um denominador comum - surgem como traços unificadores de “cabo-verdianidade”.

Nas ilhas, géneros culturalmente significativos foram renovados em diálogo com as músicas que migrantes conheceram no exterior e divulgaram na “terra” através do consumo de mercadorias da música, sobretudo de fonogramas comerciais (discos de vinil, cassetes e CD). No caso de músicos migrantes de retorno ao arquipélago, materiais musicais usados nos processos de hibridez dos géneros da “terra” foram introduzidos de modos incorporados através de repertórios, géneros, estilos musicais e interpretativos apreendidos no exterior. Os consumos culturais e remessas sociais de migrantes abarcaram igualmente tecnologias de produção e de reprodução do som trazidas para a “terra”, como instrumentos musicais e sistemas de amplificação sonora, gramofones, rádios, gira-discos e aparelhagens de som. Através de meios monetários, migrantes promoveram as sociabilidades da música e a vitalidade dos contextos da *sabura*, à semelhança do sucedido com práticas religiosas e rituais como a *tabanka* da ilha de Santiago, conforme descrita por Wilson Trajano Filho (2006a). A migração configurou contextos centrais de *performance* da música em Cabo Verde, como as “despedidas”, que reúnem os amigos de alguém durante as horas antecedendo a sua partida para o “estrangeiro” (*strangêru*), ou as “recepções”, que celebram a sua chegada e visita.

Durante o século XX, sobretudo na sua segunda metade, o desenvolvimento de uma indústria fonográfica que alterou globalmente modos socialmente enraizados de produzir e receber a música, gerou novas estratégias e formas de articulação entre cabo-verdianos vivendo em diferentes centros da diáspora e nas ilhas. A prioridade de músicos migrantes em editar música gravada passível de circular através dos territórios da diáspora e do arquipélago, teve lugar num campo de possibilidades desenhado pelas políticas culturais e governamentalidades do estado colonial, do movimento nacionalista anticolonial e, após a Independência Nacional de Cabo Verde, dos estados nação de Cabo Verde e de Portugal, sobretudo através das suas políticas de mobilidade e de migração.

Como mencionei anteriormente, as práticas musicais desenvolvidas nas sociabilidades de uma comunidade de estudantes e futuros funcionários do aparelho administrativo colonial a viverem na metrópole, centradas na interpretação da *morna*

e de outros repertórios para conjuntos de cordas, foram, a partir do final da década de 40, emolduradas pela governamentalidade do Estado Novo, crescentemente assente num discurso lusotropicalista associado à manutenção dos territórios coloniais. A vinda para Portugal, no final da década de 60, do cantor Bana (Adriano Gonçalves, n. Mindelo, São Vicente, 11 Mar. 1932) e de alguns dos seus músicos acompanhantes, gerou novas práticas de produção e mercantilização da música popular de Cabo Verde a partir de Portugal, que se estenderam igualmente aos géneros e estilos de música popular produzida por músicos africanos oriundos de outros territórios nacionais após o processo de descolonização. Após a sua desvinculação do grupo sediado em Roterdão Voz de Cabo Verde (ca. 1968) e um período de estadia nos EUA, onde actuou no âmbito das redes da comunidade cabo-verdiana americana da região de Boston, Massachusetts (1968-1969), Bana procurou dar continuidade à sua carreira individual a partir de Portugal, num primeiro momento através da gravação de fonogramas comerciais e do vínculo contratual às editoras fonográficas multinacionais Philips e Pathé Marconi.

No período sucedendo à Independência Nacional de Cabo Verde, o cantor investiu na criação do restaurante, bar e *boîte* “Novo Mundo” (1976; posteriormente renomeado de “Monte Cara”, “Bana” e, mais recentemente, de “Enclave”), situado no centro da cidade de Lisboa. No espaço podia consumir-se gastronomia de Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique, e escutar-se *morna* e *coladera* interpretadas ao vivo, além de géneros e estilos musicais de dança das Antilhas, da América Latina e do Brasil, populares entre os músicos residentes das Ilhas de Barlavento e parte dos públicos frequentadores do espaço. Nos anos da descolonização, o “Novo Mundo” desvinculou a *performance* pública da música de Cabo Verde em Portugal das convenções expositivas estabelecidas pela política colonial, constituindo o primeiro espaço de sociabilidade resultando de empreendedorismo migrante. Durante todo o seu período de actividade, o espaço foi frequentado quer por uma população migrante cabo-verdiana e, de um modo global, africana (as suas clientelas maioritárias), quer por uma população portuguesa branca, na época da sua fundação incluindo pessoas com uma ligação aos anteriores territórios coloniais, especialmente aqueles categorizados de “retornados”. Entre o público cabo-verdiano contavam-se migrantes laborais, estudantes e, substancialmente, membros da “elite social portuguesa cabo-verdiana” ou “cabo-verdiana” (Batalha *Ibid.*).

De modo a poder actuar diariamente na sala e, simultaneamente, gravar fonogramas comerciais enquanto intérprete e editor, o cantor reformulou o grupo Voz de Cabo Verde (inicialmente co-adjuvado por Luís Morais, um dos fundadores do grupo em Roterdão), promovendo a vinda para Portugal de jovens músicos que se destacavam nas sociabilidades da música da sua cidade natal, o Mindelo, na Ilha de São Vicente: Armando Tito (chegado a Portugal em 1969), Paulino Vieira (1973), Tito Paris, Toi Vieira (1982), Vaiss (1988), entre outros (Cidra, 2010b). Em Portugal este núcleo de músicos suportou uma estrutura editorial dirigida por Bana, igualmente designada de Monte Cara que, entre as décadas de 70 e 80, foi responsável pela edição comercial de um número considerável de fonogramas de intérpretes cabo-verdianos, destinados às práticas de consumo de públicos migrantes em vários centros da diáspora ou vivendo no arquipélago¹³³. Nos anos após a descolonização, marcados pelo crescimento da migração africana para Portugal, o núcleo de músicos vinculados ao Novo Mundo/ Monte Cara tornou-se crescentemente requisitado a participar na gravação de fonogramas comerciais de intérpretes naturais de outros territórios nacionais africanos. A criatividade e versatilidade dos músicos cabo-verdianos, bem como a sua familiaridade com os processos de gravação, tornando os seus custos menos onerosos, conferiu-lhes um papel activo na produção de géneros e estilos de música popular de toda a África lusófona.

Face à ausência de infra-estruturas e de meios financeiros de produção de música popular nesses territórios, coube ao empreendedorismo migrante no exterior (em Portugal, como em outros centros de diáspora na Europa, sobretudo França e Holanda) o investimento na produção musical, possibilitado graças a somas de capital provenientes de trabalho migrante, ao acesso a estúdios de gravação e a fábricas ou empresas de prensagem de fonogramas. A existência, nos territórios da diáspora, de infra-estruturas que facultavam a edição de música popular, aliada à presença de uma comunidade significativa de músicos e de um público diaspórico, necessitando de espaços de lazer e de fonogramas de intérpretes dos seus territórios de origem para consumo nas suas práticas de sociabilidade, transferiu uma fatia significativa da produção musical das novas nações africanas para Portugal e para outros centros de diáspora na Europa, que passaram a articular-se através de redes de gravação comercial e de realização de espectáculos. Os músicos que entre as décadas de 70 e de

¹³³ Inicialmente centrada nas gravações do cantor, a editora Discos Monte Cara lançou fonogramas de outros intérpretes, como Manuel de Novas, Luís Morais, Paulino Vieira, Luís Rendall, Frank Mimita, Celina Pereira, Dany Silva, entre outros.

90 integraram o núcleo da sala, participaram enquanto instrumentistas acompanhantes, arranjadores, produtores musicais na gravação de dezenas de fonogramas de intérpretes cabo-verdianos, mas igualmente angolanos, são-tomenses, moçambicanos e guineenses, sobretudo cantores e violistas, vivendo em Portugal ou viajando até ao país para gravar. Adquirindo uma significativa mobilidade enquanto músicos profissionais *freelancers*, o núcleo de músicos profissionais integrou, em paralelo, um circuito emergente de *performance* musical em espaços de lazer dedicados à música africana que surgiram gradualmente no centro da cidade de Lisboa (restaurantes, salas de dança e discotecas, os dois últimos tipos de espaços invariavelmente conhecidos entre públicos portugueses como “discotecas africanas”) durante as décadas de 80 e 90, e em associações culturais migrantes, quer em Portugal, quer em outros centros da diáspora cabo-verdiana.

No circuito dos espaços de *performance* da música africana na cidade de Lisboa, agrupamentos musicais maioritariamente compostos por músicos cabo-verdianos passaram a integrar instrumentistas angolanos e moçambicanos, um reflexo de formas de colaboração iniciadas com a gravação de fonogramas e a sua divulgação, mas igualmente o resultado do alargamento de comunidades de músicos africanos a viverem na AML. Os repertórios interpretados consistiam, maioritariamente em *coladera*, *Cabozouk*, *reggae*, música popular do Brasil, *morna*, e, pontualmente, *funaná* (popularizado através de compositores e intérpretes de estatuto nacional como Paulino Vieira, Finaçon, Os Tubarões ou Orlando Pantera) ou *semba*, de Angola. A visibilidade pública do núcleo de músicos cabo-verdianos de Barlavento, reproduzindo os géneros e repertórios que haviam participado da sua formação enquanto músicos num momento anterior à migração a partir da ilha de São Vicente, sujeitos a processos de mudança estilística no contacto com práticas musicais e com músicos num contexto diaspórico, cristalizou uma representação da música de Cabo Verde em Portugal e entre públicos portugueses como exclusivamente centrada na *morna* e na *coladera*, concebidas enquanto expressões nacionais da população ilhéu.

Entre a comunidade cabo-verdiana maioritariamente laboral em Portugal, o perfil dos músicos de Barlavento ajustou-se ao de migrantes profissionais, cujas mobilidades e domínio de ocupação profissional assentaram exclusivamente no

desempenho de uma actividade especializada, a da prática musical¹³⁴. Músicos como Vaiss ou Humberto Ramos associaram as suas migrações a projectos pessoais de aquisição de formação na música erudita Ocidental em instituições do ensino da música em Portugal, em paralelo com a sua prática profissional no domínio da música popular, o que veio a concretizar-se. Apesar de integrados no universo da prática expressiva relativamente formalizada e intensiva da comunidade cabo-verdiana no país, com relações regulares com outras localizações da diáspora, os músicos de Barlavento dialogaram com um universo alargado de práticas musicais na sua estadia em Portugal e subjectivamente concebidas como fundamentais para o seu enriquecimento enquanto músicos. As suas estratégias de busca de profissionalização enquanto músicos, aproximou-os de músicos de Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique, e de músicos portugueses em domínios como o *pop-rock*, o *jazz* ou a música erudita, proporcionando o contacto com uma diversidade de materiais musicais e expressivos que formaram os seus cosmopolitismos distintivos enquanto músicos.

Na primeira metade da década de 90, a participação dos músicos profissionais cabo-verdianos a viver em Lisboa na produção do estilo musical e repertório de Cesária Évora (por solicitação do editor da cantora, que escolheu Paulino Vieira como director musical), alargou as suas mobilidades profissionais. Trabalhando criativamente a partir de Lisboa, os músicos gravavam o repertório em estúdios de gravação em Paris, o ponto de partida para digressões internacionais abarcando a Europa, a América do Norte, e por vezes outras regiões do globo, como a América do Sul, o Médio Oriente, a Ásia e a Oceânia. O interesse dos públicos cosmopolitas da *world music* pela música de Cabo Verde criou novas oportunidades profissionais e comerciais para músicos nas ilhas e na diáspora. As possibilidades abertas pela indústria internacional foram exploradas por diversos agrupamentos musicais constituídos em Lisboa e mediaticamente promovidos a partir de Paris e da ligação ao editor de Cesária, descrevendo a tipologia de formação instrumental, os estilos, estéticas e os repertórios de *coladera* e de *morna* que haviam popularizado internacionalmente a cantora.

A par das transformações motivadas pelas redes de mercantilização da indústria internacional da música, o universo de prática musical dos músicos

¹³⁴ Sigo aqui a distinção adoptada na literatura das migrações entre “migrações laborais” (*labour migrations*) e migrações profissionais (*professional migrations*), baseando-me nas fronteiras desenhadas entre essas categorias por Steven Castles e Mark Miller (1993).

profissionais de Lisboa e da apresentação pública da música de Cabo Verde no país foram emoldurados por um novo discurso político e institucional. No início da década de 90, eventos culturais predados na existência do multiculturalismo em território português envolveram centralmente a *performance* de música e dança, os principais signos visíveis e mercantilizados de diferença cultural. Numa obra de antropologia crítica, evocadora e sólida sobre as transformações da sociedade portuguesa contemporânea, Kesha Fikes (2009) defendeu que os eventos de organização municipal celebrando o multiculturalismo da sociedade portuguesa moveram-se em duas direcções: por um lado “significaram a modernidade” (Fikes 2009: 46), marcando “a transição de Portugal de uma nação de emigração para uma de imigração” (*Id.*); e por outro, “desviaram narrativas de tropicalismo que promoviam uma tolerância portuguesa pela diferença (abandonando referências à miscigenação), narrativas espelhando o compromisso da Europa para com o anti-racismo” (*Id.*). No seu trabalho a autora revelou convincentemente como a emergência de uma sensibilidade pública multiculturalista e anti-racista na sociedade portuguesa se deu em simultâneo à formação de uma “distinção entre cidadão e migrante” produzida pelas governamentalidades estatais no seu ensejo de se aproximarem de ideias de modernidade associadas à integração na União Europeia (1996).

Os eventos do início da década prepararam o terreno para a formalização de uma nova política cultural sintetizada no termo de “Lusofonia”: uma unidade geográfica, política e cultural abrangendo os estados-nação de língua oficial portuguesa, institucionalizada no âmbito das políticas estatais de Portugal, Brasil e dos países africanos, formalizada com a criação da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 1995), de canais mediáticos estatais como a RDP e RTP África (1996 e 1998, respectivamente, com transmissões a partir de Lisboa para os restantes países) e consagrada através de eventos culturais como a Expo 98 (1998). Apesar de discursivamente apontar para uma história de diálogo intercultural abarcando todos os territórios (apagando os diferenciais de poder das várias histórias de encontro colonial que envolveram Portugal e as populações vivendo nesses territórios ou transportadas para eles, bem como o carácter biunívoco dessas trocas), o termo rapidamente excluiu Portugal da descrição tornando-se uma “palavra de código (...) para a experiência migrante” (Fikes *Ibid.*: 48): “em contraste com o Lusotropicalismo, a Lusofonia não recordou narrativas de mistura inter-racial. Em vez disso identificou um nexos cultural

comum de portugalidade na experiência africana (e brasileira) em relação à história, língua, alimentação e música” (*Id.*).

World music e Lusofonia tiveram consequências abrangentes para a produção da música de Cabo Verde que extravasaram o campo de possibilidades profissionais dos músicos e os seus regimes de mobilidade. Sendo exclusivamente produzida e colocada a circular, desde a Independência Nacional, através das redes transnacionais tecidas entre a diáspora e as ilhas como resultado das agentividades de músicos e de editores fonográficos, a música popular das ilhas passou a estar integrada em domínios de mercado compreendendo novos contextos de *performance*, públicos, estéticas e discursos. Os regimes da *world music* e da Lusofonia, por um lado, e o da produção transnacional da música de Cabo Verde como resultado de uma política e estética de uma nação diaspórica, por outro, só tangencialmente se interceptaram. Esta exclusão mútua de domínios de produção musical pode ser medida através do contraste das suas estéticas: *world music* e, na sua continuidade, a Lusofonia, privilegiaram a exploração de timbres e sonoridades acústicas, explorados por tipologias instrumentais de instrumentos de corda, tecla, percussão e voz, aproximando-se dos padrões de gosto de públicos cosmopolitas não cabo-verdianos e de construções de “tradição”, localidade e diferença à escala global, veiculadas pela indústria internacional da música; estes traços estilísticos constituíram, usando a linguagem de Foucault, novos “regimes de verdade” avaliando a “autenticidade” da música de Cabo Verde; numa direcção divergente, as estéticas partilhadas pela comunidade transnacional de cabo-verdianos e seus descendentes, articularam sonoridades e timbres acústicos, e aqueles de síntese electrónica participando de tendências estilísticas da música popular a uma escala global e não confinada ao mercado da *world music* (da música das Antilhas, nomeadamente do *zouk*, aos géneros e estilos urbanos da África Ocidental, ao *hip-hop* e estilos da música de dança de síntese electrónica).

As práticas expressivas da comunidade diaspórica santiaguense detêm uma história inaugurada nos últimos anos da governação colonial formal com moldes substancialmente diferentes no actual território português daqueles traçados relativamente aos músicos profissionais de Barlavento. A cadeia de migração profissional que se estabeleceu a partir da Ilha de São Vicente e que englobou exclusivamente músicos migrantes das Ilhas de Barlavento, perpetuou fronteiras de identidade insular, de raça, de classe social, de experiência social e de prática cultural

existentes entre músicos e expressões musicais associadas a esses contextos ilhéus e ao contexto de Santiago. O processo de constituição do *funaná* e do *batuko* enquanto práticas culturais “nacionais” descrito anteriormente, só de modo ténue se traduziu nos repertórios interpretados pelos músicos profissionais nos espaços de *performance* da “música africana” em Lisboa. Apenas a popularidade das composições de Orlando Pantera e a sua interpretação por cantoras como Lura e Mayra Andrade em repertórios pensados para o domínio de mercado da *world music* (a partir da primeira metade dos anos 2000) fez com que composições trabalhando criativamente os traços estilísticos da música de Santiago, nomeadamente os seus ritmos, integrassem as práticas musicais dos músicos de Barlavento.

O universo das práticas expressivas de Santiago esteve deste modo ausente dos principais contextos de representação pública da música popular de Cabo Verde para públicos maioritariamente não cabo-verdianos, sobretudo para públicos brancos em Portugal (nos espaços de sociabilidade nocturna da cidade de Lisboa, nos eventos da Lusofonia e nos concertos da *world music*) e internacionalmente, especialmente na Europa (nos concertos da *world music*). Em Portugal, *batuko* e *funaná* foram criados desde o início da década de 70 em dois contextos de prática expressiva: aquele de gravação e mercantilização de uma música popular maioritariamente dirigida a públicos cabo-verdianos, nas ilhas e nas localizações da diáspora que, com pontuais excepções, se deu no exterior das redes formadas pelos músicos profissionais de Barlavento e envolveu outros editores e produtores fonográficos; as excepções constituíram alguns fonogramas comerciais da década de 80, com produção musical e arranjos de Paulino Vieira, com o contributo de alguns dos músicos que habitualmente o acompanhavam; e, sobretudo, nos contextos de participação acontecendo no âmbito das sociabilidades da comunidade, do parentesco e da amizade ganhando visibilidade nos bairros de presença maioritariamente cabo-verdiana santiaguense da AML.

No presente capítulo procuro reflectir sobre a relação entre transnacionalismo, imaginações da diáspora e as práticas expressivas partilhadas por cabo-verdianos santiaguenses. Tendo apontado, nesta introdução, algumas das agentividades desenvolvidas na produção da música popular em contextos de gravação e de apresentação pública - cuja história, durante o período colonial do século XX e o período de soberania política de Cabo Verde tracei globalmente em textos anteriores (Cidra 2008a, 2008b, 2010a, 2010b) - procuro agora esboçar um objecto de discurso

distinto: o de como a relação entre transnacionalismo, imaginações da diáspora e práticas expressivas é produzida ao longo de redes sociais que se estendem transnacionalmente, abarcando as sociabilidades do parentesco, da amizade, da pertença regional, ilhéu ou da experiência social dos bairros maioritariamente cabo-verdianos da AML – os vários contextos participativos de partilha da cultura expressiva santiaguense, sobretudo do *funaná*, que participaram da minha etnografia em Portugal.

Começo por contextualizar a história das migrações laborais santiaguenses para o território português entre o período colonial tardio e o presente, sublinhando a composição profissional, os estatutos socioeconómicos, de identidade cultural e de exclusão da cidadania que foram sendo distintivos a esta população em território português. Situo as práticas expressivas santiaguenses nos seus principais contextos de *performance*, procurando transmitir as constelações de significado, de identidade cultural e de sentimento que agregam. Caracterizo um conjunto de práticas sociais transnacionais que caracterizam a comunidade masculina dos tocadores de *gaita*, *fero* e cantores do *funaná*, nomeadamente os consumos culturais de acordeões, a sua transformação em *gaita* e a sua circulação interligando Portugal, outros territórios nacionais europeus e a ilha de Santiago. Acompanho as práticas de viagem de Dju entre Cabo Verde e Portugal enquanto tocador que circula através de redes sociais transnacionais que interligam pequenas comunidades do interior de Santiago, os bairros da cidade da Praia e a AML. Procuro qualificar a diversidade de processos de mobilidade que presidem à produção transnacional da música de Cabo Verde, nomeadamente do *funaná*, em íntima relação com a produção dos seus “cosmopolitismos discrepantes” (Clifford 1997). Revelo como as modalidades de circulação de Dju através do que defino enquanto campo social e sonoro transnacional, formam os seus processos de criatividade, as suas “estéticas de diáspora” (Mercer 1994) e “cosmopolitismos vernaculares” (Bhabha 2001).

8.2. A comunidade laboral cabo-verdiana santiaguense em Portugal

A chegada a Portugal dos primeiros migrantes laborais da Ilha de Santiago data de finais da década de 60 do século XX. Até então, as governamentalidades do estado colonial no contexto pós-escravatura haviam configurado como único destino de migração ao acesso desta população maioritariamente camponesa as roças de São

Tomé e Príncipe. As mobilidades para a metrópole eram salvaguardadas como o privilégio de uma elite social cabo-verdiana estudante, completando formação para desempenho de funções administrativas no aparelho colonial dos vários territórios africanos. No contexto do império, todos os cabo-verdianos detinham teoricamente um estatuto de cidadania portuguesa que os diferenciava das populações de outros territórios, legalmente classificadas enquanto “indígenas”. Como defendeu Kesha Fikes (2000, 2009) a posse da cidadania portuguesa era “ténue” e nem todos “estavam aptos a exercer os direitos associados a ela” (Fikes 2009: x). Possuir o estatuto de cidadão ou de indígena era algo “determinado pelas necessidades administrativas e de trabalho do império em qualquer dado momento” (Fikes *Ibid.*: x-xi). A identidade política cabo-verdiana, defendeu a autora, “tomava as suas capacidades legais à medida que os cabo-verdianos eram distribuídos no espaço quando migravam, à medida que a viagem para diferentes destinos requeria diferentes formas de documentação (cf. Fikes 2007). Aqueles emigrando para as colónias portuguesas em África recebiam documentação que combinava os termos do seu valor de trabalho com a designação colonial – como nativo de Cabo Verde colonial ou cidadão administrador. E aqueles viajando para a Europa e Américas recebiam passaportes portugueses” (Fikes 2009: xi).

No final da década de 60 o estado organizou um recrutamento de trabalho para a metrópole, ignorando as ilhas de origem de trabalhadores e rotas de migração estabelecidas (Meintel 1984; Fikes *Ibid.*). O êxodo rural de trabalhadores portugueses para os países do centro e norte da Europa causou uma diminuição das reservas de mão de obra disponíveis num período de crescimento económico de Portugal, motivando o recrutamento estatal de trabalhadores cabo-verdianos não especializados e de salários baixos (Batalha 2008: 62; Fikes *Ibid.*: 22) oriundos de várias ilhas do arquipélago, nomeadamente de Santiago. O recrutamento, coordenado através da Direcção Geral de Economia do Ministério do Ultramar a partir da metrópole, e do Instituto do Trabalho, Previdência e Acção Social (ITPAS) a partir de Cabo Verde, trouxe uma reserva de trabalhadores homens para Portugal, à qual se juntariam desde os primeiros anos da década de 70, mulheres e crianças, dada a prioridade de reunificação familiar das políticas de manejo da migração desenvolvidas institucionalmente (Fikes *Id.*). Estes fluxos lançaram as bases de uma cadeia de migração laboral de cabo-verdianos santiaguenses que se ampliou nos anos da democracia, acompanhando sucessivos acordos políticos entre os estados de Cabo

Verde e de Portugal compreendendo a circulação de mão de obra cabo-verdiana entre os dois territórios. Trabalhadores homens santiaguenses, até então com experiências predominantes de trabalho agrícola e de pastoreio no interior da ilha, foram maioritariamente empregados enquanto operários da construção civil (“pedreiros” ou *pedreru*), a actividade profissional que de modo quase exclusivo, foi reservada a migrantes laborais africanos em Portugal até ao presente. O trabalho na construção civil constituiu o principal nexó político para a entrada de trabalhadores africanos no país após a democracia, nomeadamente após a adesão à CEE (1986), a integração na UE (1996) e o investimento em infra-estruturas e obras públicas e privadas, das auto-estradas aos novos bairros periféricos e edifícios prioritários em projectos governamentais. Durante os anos de etnografia em Portugal, a quebra das ofertas de trabalho na área da construção civil na AML como reflexo de uma crise económica abrangente, levou trabalhadores cabo-verdianos a outras zonas do país, acompanhando os contratos aí estabelecidos por empresas de construção. As mobilidades de trabalhadores cabo-verdianos na construção civil abarcaram frequentemente outros países da Europa como resultado da contratação de trabalhadores em Portugal para a construção de obras particulares no exterior; mas igualmente como resultado de decisões individuais de migração, mais ou menos temporária, no interior do Espaço Schengen, sobretudo para França, assentes em redes familiares.

Além de trabalho na construção civil, as primeiras vagas masculinas de migração laboral integraram - conjuntamente com homens pobres portugueses também eles migrantes ou descendentes de migrantes de meios rurais para a AML - o emprego fabril, os serviços camarários de limpeza e de manutenção do espaço público (como “homens do lixo” ou como varredores popularmente conhecidos entre a população portuguesa como “almeidas”) e a actividade operária em companhias de transportes (como mecânicos, metalúrgicos e condutores de autocarros). Entre os tocadores de *gaita*, *fero* e cantores com quem dialoguei em Lisboa, encontram-se homens cujas migrações para Portugal, desde finais da década de 60, estiveram associadas a qualquer uma destas actividades.

Como descreveu Kesha Fikes (*Ibid.*), desde a chegada a Portugal que as mulheres santiaguenses se integraram nas economias do mercado de peixe, concretamente vendendo peixe nas ruas de Lisboa, uma actividade que desenvolveram em simultâneo ao trabalho assalariado enquanto empregadas

domésticas em casas de família, funcionárias de limpeza em espaços públicos, ajudantes de cozinha, cozinheiras ou amas de crianças. A etnografia da autora, centrada nas mulheres cabo-verdianas santiaguenses participando do mercado do peixe e nos seus encontros de trabalho com cidadãos portugueses, revela como uma crescente governamentalidade estatal focada na prossecução de requisitos de modernidade associados à UE que incluiu o policiamento das ruas (com a participação de cidadãos) e o manejo da higiene urbana, coagiu o fim da actividade das peixeiras, tornando o trabalho migrante feminino cabo-verdiano santiaguense na “indústria da limpeza” como a actividade predominante.

Entre os anos antecedendo o 25 de Abril de 1974 e a década de 80, a população cabo-verdiana santiaguense veio a residir maioritariamente em “bairros de barracas” (*bairro di baraka*; conhecidos genericamente em Portugal como “bairros de lata”) em todos os concelhos da AML, construídos e redesenhados por si à medida de novas necessidades residenciais, causadas por sucessivas vagas de migrantes laborais chegados ao país. Os bairros de construção ilegal, de casas construídas com o recurso a todo o tipo de materiais de construção (de chapas de zinco e *placards* de madeira a tijolos e cimento), eram igualmente construídos e habitados por uma população portuguesa pobre e por migrantes de outros territórios africanos, embora a população cabo-verdiana, e entre esta a população santiaguense, fossem predominantes. No período, os bairros das Fontainhas, 6 de Maio, Estrela de África (perfilando-se na Estrada Militar, na fronteira entre o concelho de Lisboa e o da Amadora), Cova da Moura, Reboleira de Cima e de Baixo, Quinta da Lage, Casal de São Brás (Amadora), Pedreira dos Húngaros (Oeiras), Marianas (Cascais), Prior Velho, Portela de Sacavém e Quinta do Mocho (na fronteira entre Lisboa e Loures), entre muitos outros, tornaram-se centrais na geografia de experiência social e cultural de cabo-verdianos santiaguenses em Portugal. O recorte físico e social dos bairros, a sua composição nacional e regional predominante, constitui-os enquanto universos sociais nas margens da sociedade portuguesa, parcialmente autónomos do exterior, favorecendo a reprodução de práticas sociais e culturais transportadas de contextos de origem como a língua crioula, a alimentação e as práticas expressivas da música e da dança, transmitidas de modo incorporado e no quotidiano a uma geração de descendentes crescendo em Portugal.

A política estatal e municipal de demolição dos “bairros de lata” e de realojamento dos seus residentes gerou, especialmente a partir de finais da década de

80, a construção de novos bairros sociais em toda a AML, frequentemente desmantelando as redes sociais assentes em pertenças nacionais, regionais, ilhéus e familiares alargadas que estruturavam as anteriores localizações. Como pude comprovar através da etnografia do *funaná* que desenvolvi na AML, centrada nos seus tocadores, cantores, públicos, contextos de *performance* e de criatividade cultural, estas localizações não participam de temporalidades distintas da história da comunidade em Portugal, mas antes coexistem. Apesar de, nos últimos anos, muitos dos bairros mencionados terem sido demolidos, dando lugar a outros na vizinhança ou em regiões mais afastadas da cintura periférica da cidade de Lisboa, alguns persistem além de proclamadas intenções políticas, como o Bairro 6 de Maio, formado na década de 60. O processo de realojamento enreda os seus habitantes em complexas burocracias que se prendem com a legalidade da sua situação profissional e com a prova de residência continuada no país, dados que, atendendo à precariedade e irregularidade de vínculos laborais, e à mobilidade espacial em busca de trabalho, bloqueiam e adiam a mudança para novas habitações.

As práticas do *batuko* e do *funaná* acompanharam as migrações santiaguenses para Portugal desde o seu início, como sucedido no passado com as migrações para São Tomé e Príncipe. As ligações de mulheres e de homens às sociabilidades e à *performance* da cultura expressiva, favoreceram a reprodução do *batuko*, *funaná* e de outros géneros expressivos partilhados por cabo-verdianos enquanto *habitus* nos contextos participativos da comunidade na AML. Grupos de *batuko* fundados em bairros como Fontainhas, Estrela de África, 6 de Maio ou Marianas estruturaram, desde a década de 80, processos de reprodução cultural, sociabilidades, formas de prazer social e de interpretação cultural de mulheres residindo nessas localizações e lidando com as experiências de ser mulher cabo-verdiana em Portugal. Além da participação nas sociabilidades da comunidade cabo-verdiana santiaguense, sobretudo em ocasiões rituais como baptizados, casamentos ou festas de aniversário, alguns grupos de *batuko* da AML apresentaram-se crescentemente desde a década de 90 em eventos celebrando a multiculturalidade integrados na política cultural da Lusofonia, por vezes por intermédio de instituições baseadas em bairros, como a Associação Cultural do Moinho da Juventude (Cova da Moura), por vezes na condição de convidados dos intérpretes de Barlavento da música popular de Cabo Verde. Em especial, a cantora boavistense radicada em Portugal desde a década de 60, Celina Pereira, desenvolvendo estéticas de textualização de uma cultura nacional cabo-

verdiana que interligam a oralidade e o som, integrou nos seus concertos e gravações comerciais as *performances* de um grupo de *batuko* de que se tornou “madrinha”.

Através de música popular gravada e, sobretudo, da *performance* de *gaita*, *fero* e voz, o *funaná* ocupa um lugar central nos vários contextos de sociabilidade da comunidade santiaguense. Aos fins de semana os tocadores de *gaita*, *fero* e cantores são solicitados para actuarem nos cafés dos bairros da AML, durante períodos de tempo que, dependendo das licenças possuídas pelos proprietários dos locais, das formas de vigilância a que estão sujeitos e dos dias particulares de fim-de-semana, se estendem ininterruptamente das horas da tarde ao período de fecho dos estabelecimentos (por volta das duas horas da madrugada) ou, mais raramente, às horas da manhã¹³⁵. Alguns fins de semana implicam, para tocadores, actuarem com poucas horas de pausa, entre sextas-feiras à noite e domingos à tarde. Os públicos dos “toques” de cafés são quase exclusivamente constituídos por cabo-verdianos de diferentes idades, moradores nos bairros ou encontrando-se neles de visita a amigos e familiares. Os cafés são pontualmente frequentados por residentes locais de outras nacionalidades africanas ou portuguesas, familiarizados com as práticas expressivas e sociabilidades cabo-verdianas. Em bairros como o Alto da Cova da Moura, Buraca, onde residem migrantes cabo-verdianos de várias ilhas do arquipélago, alguns deles explorando comercialmente cafés, as clientelas de cada um dos estabelecimentos são tendencialmente organizadas por pertenças ilhéus, o que se reflecte igualmente nos géneros e repertórios apresentados. A informalidade predomina nesses contextos de prática expressiva e reflecte-se quer nas movimentações que permitem organizar um evento, quer, de um modo global, nos seus moldes abertos de expressividade e de

¹³⁵ Durante o período de etnografia, desde 2004, o “espectro da criminalidade” (Fikes 2009: 96) provocado pela presença das forças policiais nos bairros, envolveu repetidamente as sociabilidades dos “toques” de *gaita* e *fero*. No período que sucedeu à morte de um agente da PSP, após ter sido baleado numa das ruas do bairro da Cova da Moura, em Fevereiro de 2005 (um acontecimento a que fiz menção no segundo capítulo), a presença massiva das forças policiais entre o Bairro 6 de Maio e aquele bairro acentuou um clima de tensão vivido nas ruas desde o início do ano, antes do acontecimento. No mês de Março, um dos “toques” a que assisti num dos cafés do bairro foi interrompido por um aparatoso contingente de ca. de três dezenas de agentes da polícia de choque. Com a excepção de uma tocadora de *fero* e cantora, que argumentou com os agentes que entraram no café que o estabelecimento ainda poderia permanecer aberto, de acordo com o alvará possuído, durante ca. de uma hora e meia, as dezenas de participantes no “toque” abandonaram silenciosamente o local num espaço de minutos, em parte por assentimento com a missão policial de apurar os responsáveis pelos actos concretos de violência no bairro. Nessa noite todas as pessoas que entraram, circularam ou saíram do bairro foram abordadas e revistadas, de modo mais ou menos coercivo, pelas forças policiais. Uma patrulha da Polícia de Segurança Pública forçou igualmente o fim de um “toque” regularmente realizado em um dos cafés do bairro de Talaíde, no concelho de Oeiras, a que assisti na companhia de Dju e Hermano no verão de 2010. Ampliando historicidades do período colonial, esses encontros sublinham, para os seus participantes, construções de marginalidade e de ilegalidade rodeando as sociabilidades do *funaná*.

participação. Tocadores de *gaita, fero* e cantores, são invariavelmente acompanhados pelos suportes de um sequenciador digital de ritmos (*drummachine*), de uma guitarra baixo e/ ou guitarra eléctrica. Caso não possuam todo o equipamento de amplificação sonora ou os instrumentos musicais necessários à realização de um “toque”, os proprietários de cafés depressa os reúnem entre os moradores dos bairros, projectando nos estabelecimentos um espaço recortado para os músicos, instrumentos e amplificação. Apesar dos “toques” de cafés compreenderem usualmente a remuneração de tocadores (a quantia não é fixa *a priori* e depende do lucro na venda de bebidas e *bafa* durante a tarde e noite), as actuações são *grosso modo* caracterizadas pela rotatividade de instrumentistas presentes na sala e as fronteiras entre músicos e públicos ou não músicos, são ténues, como descrevi relativamente aos contextos de *performance* da Ilha de Santiago. A participação de todos os presentes abarca um conjunto de comportamentos expressivos que pode estender-se da dança, palmas e comentários, à abordagem de um dos instrumentos, à tomada do microfone e à interpretação vocal de canções particulares. Além dos toques de cafés, os tocadores são igualmente solicitados a participarem em sociabilidades estruturadas por redes de parentesco e de amizade, ligadas a ocasiões rituais como festas de baptizado, de casamento ou aniversários. Estas poderão coincidir, ou não, com as suas próprias redes familiares e de amizade.

Como referi ao reflectir sobre “tocatinas” e “toques”, é complexo estabelecer fronteiras absolutas entre os diferentes contextos de prática expressiva. Mais do que espaços físicos concretos, são as circunstâncias sociais diferentemente configuradas em torno de cada evento performativo que delimitam o seu perfil distintivo para os participantes. Os cafés não são apenas os lugares de realização de “toques” com amplificação sonora e implicando a remuneração de tocadores. Constituem igualmente os espaços de sociabilidade masculina que os tocadores quotidianamente frequentam e onde são ocasionalmente encorajados a interpretar *pessa*, especialmente em presença de outros tocadores. Como em Cabo Verde, a *performance* de *gaita, fero* e voz está envolta nas redes interpessoais de tocadores, materializadas nas sociabilidades masculinas dos cafés e, em continuidade, nas sociabilidades dos espaços domésticos, envolvendo familiares, amigos e, entre estes, tocadores. Nestes contextos de prática expressiva as *pessa* interpretadas fornecem o suporte instrumental à improvisação poética, genericamente designada por tocadores enquanto “desafio”, e a práticas de “nomeação” dirigidas aos presentes que, como

terei oportunidade de desenvolver, participam de uma economia cultural da masculinidade mais alargada.

O *funaná* caracteriza igualmente os consumos musicais de cabo-verdianos santiaguenses em Portugal através de uma multiplicidade de estilos de música popular gravada, produzidos em e circulando entre as localizações da diáspora e Cabo Verde. A par da música interpretada nos contextos participativos da comunidade, o consumo de *funaná* comercialmente gravado e editado polariza as sociabilidades do quotidiano e os momentos da *sabura*. Essa produção fonográfica emerge parcialmente a partir da AML que, conjuntamente com Roterdão, na Holanda foi, desde a década de 70, a principal localização diaspórica de gravação dos músicos santiaguenses, migrantes em Portugal ou deslocando-se ao país para gravação e promoção dos seus fonogramas comerciais. Após a Independência Nacional, o contributo criativo de músicos migrantes em Lisboa foi decisivo no movimento cultural de adaptação de *funaná* e *batuko* a novos estilos de música popular. Os estilos criados pelo multi-instrumentista e compositor Norberto Tavares (especialmente através do LP *Volta pa Fonti*, 1979, interpretando as premissas de Cabral de “retorno às fontes”) tracejaram uma emergente sensibilidade cultural, explorada nos primeiros anos da década de 80 por outros músicos migrantes santiaguenses no país como João Cirilo, António Sanches ou Blyck di Tchuchi. As edições comerciais tiveram o suporte do editor fonográfico português Armando Carrondo, igualmente envolvido na edição de outros intérpretes cabo-verdianos, guineenses e são-tomenses¹³⁶.

Os tocadores de *gaita* e *fero* da AML participaram nessas histórias, acompanhando e contribuindo para a articulação de mudanças culturais e expressivas, em sintonia com músicos vivendo em outros centros de diáspora e no arquipélago. Na primeira metade da década de 80, tocadores como Julinho e Florzinho participaram nas primeiras gravações comerciais de *funaná* integrando *gaita* e *fero* do músico Alexandre Monteiro¹³⁷. No final da década de 90, a popularidade do grupo Ferro Gaita e de um novo estilo de música popular integrando a *gaita* e *fero* gerou o

¹³⁶ Entre os fonogramas comerciais produzidos em Portugal por músicos santiaguenses sob o suporte financeiro de Armando Carrondo contam-se Norberto Tavares (1979) *Volta pa Fonti*; Blyck Tchuchi (1980) *Na Kel Dia tão Lindo*; Blyck Tchuchi (1983) *Libra di Boca Mundo*; Blyck Tchuchi (1986) *Na Paz de Deus*; António Sanches (s.d.) *Buli Povo*; João Cirilo (s.d.) *Po d’Terra*, todos no suporte de LP. Entre a segunda metade da década de 70 e a década de 90, o editor esteve igualmente envolvido na edição de outros intérpretes cabo-verdianos como os conjuntos Black Power e Tulipa Negra, Bana, Luís Morais e Voz de Cabo Verde, Marino Silva, Tito Paris, bem como intérpretes e agrupamentos de outros países africanos como África Negra (São Tomé e Príncipe), N’Kassa Cobra e Sabaminyamba (Guiné-Bissau) (cf. Cidra 2010b: 785).

¹³⁷ Alexandre Monteiro, *África É* (1980) e *Trapiche* (1981), ambos em edição de autor.

interesse comercial de editores fonográficos migrantes em Portugal e na Holanda pela edição de fonogramas dos tocadores do *funaná*. Em Portugal, o empresário migrante cabo-verdiano José Orlando, dirigindo a empresa fonográfica familiar Zé Orlando/Sons d'África (uma das estruturas com maior capacidade de distribuição de fonogramas comerciais nas localizações da diáspora na Europa, Cabo Verde, outros PALOP e os EUA), investiu na gravação, edição e distribuição de fonogramas protagonizados pelos tocadores mais activos da AML como Julinho da Concertina, Beja Branca, Katuta Branca ou o grupo Raiss di Funaná.

Nos anos da presente etnografia, a descentralização e disseminação de meios tecnológicos de gravação e edição do som (nomeadamente de computadores pessoais com *software* de produção musical, ligados em rede através da *internet*) favoreceram a eclosão de novos estilos de *funaná* de produção electrónica digital, que participam crescentemente, a par do *zouk*, de práticas de produção e de consumo de jovens. Interligando traços estilísticos da música popular internacional (do *hip-hop* à *house music*) e práticas sonoras partilhadas por músicos e públicos cabo-verdianos enquanto parte do seu património cultural (*coladera*, *Cabozouk*), os novos estilos de *funaná* assentam em sons de síntese electrónica digital que emulam as sonoridades da *gaita*, do *fero*, e de um modo global os padrões rítmicos dominantes do *funaná* como interpretado por tocadores, destacando as interpretações de cantores/as. O suporte melódico e harmónico das canções obtido através do manuseamento de um instrumento de teclas ligado a um computador com software de edição digital do som, gerou a categoria de *funaná* produzido em “teclado” (“*na teclado*”) por produtores em estúdios de gravação, por oposição ao *funaná* interpretado por tocadores através da abordagem instrumental da *gaita*. Os novos processos de produção digital do *funaná* acentuaram precárias condições de propriedade intelectual e artística dos tocadores. Na cidade da Praia, tocadores foram encorajados a cederem composições suas, interpretadas em estúdio, de que os produtores musicais se apropriaram e transformaram em estilos digitais. A produção dos estilos do *funaná* electrónico digital coloca hoje em rede e relação virtual novos produtores e “estúdios” domésticos nas diferentes localizações da diáspora, incluindo Portugal, e nas ilhas. A descentralização dos processos de produção musical e a eventual quebra de vendas não comportou, contudo, a perda da centralidade das editoras fonográficas operando a partir da diáspora ou das ilhas, como observado em outros contextos de produção cultural.

8.3. A prática expressiva nas redes do parentesco, da amizade e da comunidade: o capital social da mobilidade

Em Janeiro de 2009, após um período de semanas passado em Portugal que abarcou as festas de Natal e de fim de ano, Dju embarcou num voo para a Praia. Nas horas antecedendo a partida, alguns amigos vieram despedir-se de si, como habitual. Nesse ano, o ponto de encontro desses atribulados trajectos na AML durante as horas antecedendo cada embarque foi no bairro da Portela de Sacavém, a minutos do aeroporto, onde residem familiares e amigos seus. No espaço exíguo de uma das largas dezenas de habitações espontâneas do bairro, nas traseiras da urbanização de classe média alta da Portela de Sacavém, enquanto acomodavam a bagagem de modo a evitar o pagamento de taxas suplementares de peso, Dju e o seu irmão Hermano receberam a visita de uma jovem mulher amiga de ambos do bairro de Eugénio Lima, na Praia. Trabalhadora na “limpeza” nos Açores, L¹³⁸, então com 26 anos, havia voado da Ilha Terceira até Lisboa dias antes, apanhado uma camioneta para Saragoça, Espanha, de modo a passar o período das festas com uma irmã. Agora, antes do regresso à ilha onde residia e trabalhava, L visitava amigos no bairro da Portela.

L, Dju e Hermano inquiriram sobre as pessoas de redes sociais partilhadas, residindo no bairro de Eugénio Lima, e tendo emigrado daí para a Europa ou EUA. No seu idioma de humor e de sociabilidade, Dju expressou o seu contentamento por, num espaço de horas, estar de volta ao bairro cuja experiência social e humana ocupava humorada e nostalgicamente as conversas dos presentes. Como em outras ocasiões durante as suas estadias em Portugal, Dju sublinhou, no âmbito de redes de relações exclusivamente compostas por migrantes laborais, a sua identidade distintiva enquanto sujeito móvel reunindo recursos para viajar uma ou duas vezes para a Europa por ano, e regressar a Cabo Verde.

L entrecortou o entusiasmo de Dju. *Pára de falar de Eugénio Lima, ainda fico a sofrer mais!* Desabafou com os amigos estar desanimada em Portugal. Havia chegado ao país há um ano e meio após reunir 5000 euros para vistos e passagens de avião de modo a acompanhar a mãe em tratamento médico hospitalar. Concluído o tratamento, a mãe regressou a Cabo Verde e L permaneceu em Portugal, com as pressões de saldar a dívida monetária contraída, sem suporte familiar substancial (incluindo o de um *pai di fidjo*), e de estar separada de dois filhos que permaneceram

¹³⁸ Atendendo à relação dos dados apresentados com estratégias da migração laboral feminina, cujo enquadramento global, nos exemplos fornecidos, não conheço, opto por não identificar L e, à frente, S.

em Cabo Verde, a quem deveria fazer chegar regularmente remessas monetárias para o seu sustento e educação. Como S, uma tocadora de *fero* e cantora do *funaná* que, desde o nosso conhecimento em 2003, concretizou o seu projecto de chegar a Portugal, L deveria reunir a quantia que lhe permitiu migrar antes de esboçar o projecto de trazer os filhos para junto de si.

De modo a apaziguar a sua ansiedade, Hermano, emigrante em Portugal desde a década de 90 e conseguindo recentemente que os seus filhos se juntassem a si, perguntou a L há quanto tempo sonhava vir para Portugal. *Há muito, desde os 15 anos*, L respondeu. Hermano prosseguiu: *Tens 26 anos, 10 anos a sonhar vir para Portugal e agora queres ir embora? Agora ficas o tempo durante o qual sonhaste vir! Essa dor que tu estás a sentir? Essa dor vai crescer. Ela é que te vai dar mais vontade de regressar à terra.* No diálogo, Hermano articulou uma das sensibilidades diaspóricas culturalmente partilhadas por cabo-verdianos, comumente traduzida em letras de canções como a da célebre *Morna de Despedida*, do poeta e compositor Eugénio Tavares, especialmente sintetizada em duas das suas estrofes: “(...) Mas se não se partir/ Não se regressa” (*Mas, se ca bado/ Ka ta birado*) (Tavares 1969/ 1932).

Este encontro e curto esboço revelam vários dados significativos sobre as diferentes modalidades de mobilidade e emoções diaspóricas de cabo-verdianos no espaço transnacional formado entre o arquipélago e a Europa, nomeadamente Portugal. O diálogo entre L e Hermano traduz implicitamente a complexidade das decisões acompanhando o projecto de migrar. Ao desabafo de L, revelando as encruzilhadas da migração feminina, Hermano respondeu aludindo a uma condição diaspórica não tracejada pelas linhas do género e assinalando a prioridade moral e pressão social de se ser bem sucedido enquanto migrante. Migrar é um projecto longamente desenvolvido e maturado por alguém, sendo frequentemente encarado como a única oportunidade possível de melhorar condições individuais e familiares de vida (de “buscar uma vida” ou “*ba buska bida*”, numa formulação linguística comum), em alguns casos de sobreviver materialmente de modos socialmente aceites; simultaneamente, apesar da sua normalização enquanto prática social, a migração envolve um pesado investimento material sublinhado pelas políticas e burocracias dos estados, por economias informais ilegais construídas à sua volta (sobretudo em torno da obtenção de vistos), bem como sofrimento pessoal e colectivo implicado pela separação de entes significativos e da “terra” - um conjunto de emoções diaspóricas emergindo, entre outras dimensões da vida social, através de práticas expressivas.

Como para outras populações no globo com acentuadas tradições de migração, a mobilidade internacional é entre cabo-verdianos um bem valioso e procurado. A sua obtenção faculta o acesso a mercados de trabalho, a capital económico e, de modo interligado, a capital social e cultural. Os requisitos formais para emigrar exigem que um candidato reúna um conjunto avultado de recursos que apenas a mobilização de redes familiares, de amizade e um cálculo detalhado de todos os passos do processo, tornam concretizável. Emigrar implica a obtenção de um visto de residência num país destino, a aquisição de uma passagem de avião, o depósito de uma quantia monetária numa conta bancária em nome individual e um atestado de residência na nova localização de vida. As restrições na concessão de vistos para quem não possua um contrato prévio de trabalho no país de destino (algo que constitui uma excepção), fomentaram uma economia informal ilegal de obtenção de vistos, desenvolvida por redes que abarcam de funcionários de alguns consulados representados em Cabo Verde a “intermediários” de rua ao acesso dos candidatos a migrantes. A obtenção de um visto pode custar vários milhares de euros, uma quantia incomportável para sujeitos frequentemente procurando reunir os bens fundamentais de sobrevivência material. No exigente processo da migração feminina, patente nos exemplos de L ou S, a família alargada em Cabo Verde, nomeadamente mães, irmãs, cunhadas ou, por vezes, amigas próximas, passam a cuidar dos filhos de uma mulher, até que esta regresse ou encontre os recursos para que também eles migrem. São, quase sempre, os recursos materiais da família na diáspora que permitem que crianças e jovens adultos, migrem. A vinda de S para Portugal, por exemplo, foi adiada dado o seu escasso capital social (a relativa ausência de uma rede de suporte à sua migração entre as relações da família e da amizade). Um empréstimo contraído junto de uma mulher amiga na Praia, acompanhado da venda da sua casa e de todos os seus pertences (mobiliário, electrodomésticos) tornaram, por fim, possível a sua migração.

As mobilidades de Dju entre Cabo Verde e Portugal detêm um perfil diferenciado daquelas que configuram os trajectos de grande parte dos seus familiares e amigos migrantes laborais na AML. O facto de ser professor do ensino público em Cabo Verde e, simultaneamente, músico, configuram-no institucionalmente como um outro tipo de viajante, alguém que, mediante a obtenção de um visto de curta duração, se desloca ao exterior durante as suas férias de trabalho para visita a familiares, gravações fonográficas ou espectáculos (mobilidades no domínio da “cultura”), e regressa a Cabo Verde. Dju associa condições de mobilidade reguladas entre os

estados cabo-verdiano e português à sua prática de tocador e de músico para acumular diversos tipos de capital junto de redes de parentesco e de amizade que interligam as localidades do interior de Santiago, os bairros da Praia e a AML.

Desde 2004 que Dju usou períodos de interregno de trabalho para viajar para as localizações da diáspora, uma das vezes para a região de Boston, EUA, e as restantes para a AML. De modo mais acentuado do que até então, Portugal passou a figurar no seu mapa de estratégias pessoais e agentividades enquanto tocador e, globalmente, actor social. Nos anosvolvendo a Independência Nacional, músicos vivendo em Cabo Verde maioritariamente oriundos de uma classe média de perfil cosmopolita fruíram das redes de produção fonográfica constituídas por músicos na diáspora, nomeadamente aquelas formadas pelo núcleo de músicos de Barlavento em Lisboa centradas no trabalho em estúdios de gravação, para concretizarem projectos individuais de gravação de fonogramas comerciais em edições de autor, por vezes envolvendo uma negociação *a posteriori* com empresas de edição e distribuição fonográfica para venda da gravação enquanto mercadoria. Em períodos de férias, de assistência médica, ou de licenças profissionais de curto termo, investiram economias pessoais e resultando de suporte financeiro de redes familiares e de amizade, para fazerem face a despesas de viagem e de gravação. As redes familiares na diáspora forneceram igualmente o suporte prático, de residência, alimentação e transporte, a essas curtas estadias no exterior, um processo aproximado ao das redes suportando o comércio transnacional feminino protagonizado pelas mulheres *rabidanti*, conforme descrito pelos sociólogos Margarida Marques, Rui Santos e Fernanda Araújo (Marques *et al* 2000).

O espaço transnacional materializado através das mobilidades de Dju é subjectivamente encarado como um campo de possibilidades e de recursos mais alargado do que implícito no projecto de gravação de um fonograma e, por extensão, de realização de concertos promocionais. Sendo a gravação o principal meio de visibilidade de músicos em Cabo Verde e na diáspora, essa possibilidade foi por si consecutivamente avaliada durante os anos de trabalho de terreno. Os vários convites surgidos nos últimos anos poderiam significar dar continuidade ao seu percurso na música popular, despoletado por dois fonogramas comerciais gravados em Dakar e em Roterdão com elementos do seu agrupamento Rabenta (1998, 2000), tornando público um conjunto de novas composições que apresenta invariavelmente em “toques”, reuniões de amigos e de tocadores. Contudo, a crescente precariedade de

condições propostas a músicos por editores fonográficos, em Cabo Verde quanto em Portugal (o pagamento de quantias monetárias irrisórias para gravação de canções que, uma vez editadas, trazem lucros avultados exclusivos aos seus editores, uma vez que são comercializadas em edições comerciais de milhares de exemplares nas diferentes localizações da diáspora), fizeram-no afastar essa possibilidade. A circulação entre os consumidores da música de Cabo Verde de ficheiros de som no formato de *mp3* tornados acessíveis através de sítios de partilha na *internet*, desvalorizaram definitivamente, na perspectiva de editores, os repertórios originais criados por tocadores de *funaná* enquanto mercadorias culturais. Essa circulação foi especialmente intensiva a partir das localizações da diáspora onde o acesso à *internet* se encontra mais disseminado do que nas ilhas. Durante uma das últimas estadias de Dju em Portugal, o cantor migrante Janu, uma das “estrelas” emergentes e possivelmente efêmeras dos novos estilos do *funaná* electrónico digital, amigo e admirador de longa data de Dju, sintetizou-lhe regras emergentes de mercantilização da música, de modo a convencê-lo a gravarem um CD em conjunto. Explicou-lhe que, apesar de não ter recebido qualquer quantia significativa pela gravação de canções para várias colectâneas¹³⁹, a popularidade decorrente lhe havia permitido conseguir actuações remuneradas em Portugal e em Cabo Verde: “agora o *funaná* é só para palco” (*funaná gossi é só pa palco*), concluiu Janu numa visita que fizemos a sua casa.

As mobilidades de Dju enquanto tocador entre Cabo Verde e Portugal e as suas *performances* nos contextos participativos da comunidade, do parentesco e da amizade nos concelhos da AML ou no Algarve, são rentabilizadas de modo a aceder a capital social através de redes transnacionais alargadas, eventualmente convertível em capital económico. Em Portugal, o seu irmão Hermano, outros familiares e amigos recebem-no entusiasticamente. Dju reactiva relações interpessoais com largas dezenas de migrantes santiaguenses na AML. Entre as pessoas compondo essas redes sociais contam-se amigos próximos, que como ele realizaram um percurso de vida entre as localidades do interior do concelho de São Domingos, nomeadamente a região montanhosa de Rui Vaz e de Loura, e os bairros da Praia, nomeadamente de Eugénio Lima; conhecimentos mais distantes dos seus períodos enquanto estudante, professor, delegado de educação e funcionário do tribunal na Praia; os públicos do *funaná* que o

¹³⁹ Januário, *N'crê bai*, in *Verão 2008*. Praia: Cabo Verde Productions, 2008; Janu, *Nha Kodé*, in *Verão 2009*. Praia: Cabo Verde Productions, 2009.

conhecem através das suas gravações e actuações; e finalmente, os tocadores de *gaita* e *fero* com quem veio a contactar pessoalmente durante as suas primeiras visitas a Lisboa ou que conhecia desde criança, por relações de vizinhança ou pela sua participação conjunta em encontros de *gaita* e *fero* na Ilha de Santiago.

Estas relações maioritariamente masculinas são indissociáveis dos idiomas culturais de troca da masculinidade cabo-verdiana santiaguense, interligando o humor e a linguagem, o consumo e oferta recíproca de bebida alcoólica e *bafa*, a *performance* da *gaita*, *fero* e voz e a dança, quer tenham lugar nos cenários públicos dos cafés, quer aconteçam em encontros domésticos reunindo pessoas de redes alargadas de parentesco e de amizade, menos tracejadas pelas linhas da sociabilidade masculina exclusiva. Em todos estes cenários, Dju é solicitado por amigos e familiares a tocar as suas últimas *pessa*, cujas letras frequentemente complementa de modo a, na tradição de comunicação verbal e expressiva estabelecida entre tocadores e audiências particulares, endereçar mensagens a todos os presentes.

Ao reencontrar amigos próximos, conhecer a sua situação de vida na migração e ser seu confidente, Dju inscreve-se em redes transnacionais de suporte moral e emocional da amizade masculina, culturalmente significativas uma vez que em Cabo Verde o grupo de amigos de localidade ou de bairro constitui uma unidade de socialização, interpretação e avaliação moral preponderante face à frequente ausência de suporte familiar de crianças e jovens adultos causada pela ausência de um pai ou pela separação familiar mais alargada, de um filho relativamente a pai e mãe, ditada pela migração. Esse papel de suporte, que Dju desempenha aconselhando amigos ou transportando mensagens suas a familiares e entes próximos em Cabo Verde, é-lhe investida dada a educação formal que adquiriu e que o separa dos seus amigos migrantes laborais, dado o seu estatuto enquanto alguém que não necessitou de migrar para transformar condições materiais de vida e reconfigurar a sua pertença de grupo ou classe social, e dado seu prestígio público enquanto tocador – a sua “fama”. Na continuidade de trocas quotidianas que caracterizam os grupos de amizade masculina santiaguense das localidades da ilha ou dos bairros da Praia (o grupo dos *rapaz*, ou “rapazes”, designando habitualmente níveis de pertença definidos pelo género, idade, naturalidade e residência comuns), Dju recebe dos seus amigos migrantes um conjunto de mercadorias de diversos tipos de consumos (de vestuário e calçado a telemóveis) e pequenas somas de dinheiro. Nestas trocas, à instituição da amizade sobrepõem-se os valores da hospitalidade e da generosidade instituídos por migrantes

relativamente a recém-chegados de Cabo Verde, a quem se associam necessidades materiais que um migrante de curto ou médio termo terá provido para si e a quem se sinalizam ganhos materiais trazidos por uma vida anteriormente iniciada na migração.

Em paralelo à prática expressiva nas sociabilidades da amizade e do parentesco, Dju mobiliza as suas redes sociais alargadas de modo a tocar remuneradamente nos cafés dos bairros da AML e em localizações do Algarve onde migrantes santiaguenses vivem e trabalham, o que lhe permite de modo imediato cobrir os gastos efectuados em cada viagem. As formas de remuneração da sua prática expressiva raramente são excessivamente formalizadas. Durante sucessivas estadias suas em Portugal, assisti à sua recompensa material por homens santiaguenses frequentadores dos cafés de modos generosos, performativos e ostentatórios. No verão de 2006, à medida que Dju se movia conjuntamente com um tocador de *fero* no espaço de um café do bairro do Vale da Amoreira, no Barreiro, interpretando *Mara Pano*, uma das suas composições mais recentes no popular estilo *deka*, os homens presentes dispostos em círculo junto aos tocadores cobriam as arestas desdobráveis do fole do seu instrumento com notas de 10 e 20 euros que Dju me incumbiu de recolher antes que se espalhassem no chão e que migrantes me forçaram a guardar ou a enfiar nos bolsos de Dju enquanto este tocava. Perante familiares, amigos, conhecidos e moradores de bairros e localidades que compõem a clientela nocturna desses espaços, Dju segue o valor cultural anteriormente descrito de que um tocador de *gaita* deve acima de tudo interpretar publicamente o seu próprio repertório, e apresenta as composições de autoria pessoal que mais o entusiasma, usualmente as de criação mais recente. Nesses espaços comunitários de dança e de sociabilidade, maioritariamente frequentados por migrantes homens cabo-verdianos santiaguenses nos diferentes grupos de idade e por alguns pares femininos, Dju materializa todo um universo social e cultural que é familiar a plateias com vidas transnacionais repartidas entre Cabo Verde, Portugal e eventualmente outras localizações da diáspora. As suas letras formadas a partir da observação dessa realidade social nas ruas e bairros da Praia ou da AML, desencadeiam riso, paródia crítica e reflexão, acompanhados por diálogos entre os elementos do público participativo e entre estes e os músicos.

Um dos *funaná* de sua autoria escutados com maior entusiasmo nos “toques” de cafés foi *Templo Maior*, uma canção satírica despoletada pela penetração em Cabo Verde de uma organização de tipo religioso de origem brasileira (Templo Maior da Igreja Universal do Reino de Deus). A canção é poeticamente construída em torno

dos *slogans* de uma campanha televisiva da organização que, em troca de contribuições monetárias, promete resoluções ou “milagres” para todo o tipo de problemas afectando a vida das populações. O jogo da repetição e, simultaneamente, da variação subtil das mensagens da campanha evidencia o absurdo da acumulação de capital através da alienação dos estratos mais desfavorecidos da população. O texto cantado começa por assinalar o endereçamento da mensagem a homens inseridos nas economias do trabalho agrícola no interior rural ou vivendo enquanto operários na cidade.

*Morgado toma bu tchon
Patron dja dau carta branka
Mudjer dja largau ku menino
Enton ba templo maior*

O morgado tomou-te a terra
O patrão já te deu carta branca
A mulher largou-te com os filhos
Então vai ao templo maior

*Si bu ka ten dinhero
Enton ba templo maior
Si bu ka ten trabadjo
Bu ba templo maior
Si bu ka tem saudi
Enton ba templo maior
Si bu ka tem controlo
Bu ba templo maior*

Se não tens dinheiro
Então vai ao templo maior
Se não tens trabalho
Vai ao templo maior
Se não tens saúde
Então vai ao templo maior
Se não tens controlo
Vai ao templo maior

Cada uma das elocuções é seleccionada por Dju consoante o contexto específico de *performance*. Em cafés de bairros da AML onde, como em todas as localizações de exclusão e de pobreza urbana, transacções relacionadas com o tráfico de droga ocupam uma parte minoritária da população jovem, branca e negra, um último conjunto de estrofes, sobretudo a estrofe que menciona a ausência de “expedientes” (actividades ilícitas de subsistência), constitui uma elocução normativa e moral endereçada por Dju a alguns dos jovens presentes, incluindo amigos seus. Como as restantes estrofes, as elocuções são semanticamente reposicionadas por assistências participativas nas suas formas partilhadas de interpretação e de crítica:

*Si bu ka ten bu membra
Bu ba templo maior
Si bu ta fuma demas
Enton ba templo maior
Si bu ta bebi demas
Bu ba templo maior
Si bu ka tem spedienti
Enton ba templo maior*

Se não tens namorada
Vai ao templo maior
Se estás a fumar demais
Então vai ao templo maior
Se estás a beber demais
Vai ao templo maior
Se não tens expedientes
Então vai ao templo maior

[Parte falada, em português]
Templo maior, Paiol dos Coqueiros
Templo maior é perto do mercado do Paiol

Quero ouvir o silêncio das moedas
E o barulho das notas

(Composição e letra, Dju di Mana)

Comentando, através da suas composições, a penetração de organizações religiosas e a exploração da pobreza das populações (como em *Templo Maior*), a inversão de papéis de género traduzida num aumento da migração feminina desvinculada de tradicionais economias de unidade doméstica e de ligação a um parceiro sexual (*Lizeti ku Suzeti sa ta tchora*), a morte em acidentes de automóvel (*Homi na mundo sa ta mori manenti*), as transformações nas relações da família, do género e da sexualidade de uma perspectiva hegemónica masculina (*Kutchi ku bô, Puia branka* ou *Mara Pano*¹⁴⁰), ou o envolvimento dos jovens com a criminalidade e a violência (*Caminho tristi*), Dju materializa perante plateias que o escutam um conjunto de transformações sociais que, de modo mais ou menos directo ou próximo, afectam as suas vidas sociais e a sua intimidade entre as localidades do interior, a Praia e as localizações da diáspora, nomeadamente a AML.

Dju é um dos compositores do *funaná* que retira inspiração de dinâmicas quotidianas da vida social que experimenta e observa através das suas relações interpessoais ou das sociabilidades em que participa entre as localidades do interior de

¹⁴⁰ As canções *Puia Branka* e *Mara Pano* conheceram grande popularidade em Cabo Verde e nas localizações da diáspora nos últimos anos do trabalho de terreno através de versões comercialmente editadas na cidade da Praia, protagonizadas por dois cantores amigos de Dju, Zé Spanhol e Binho, respectivamente. A melodia e letra de *Puia Branka* são da autoria de um dos amigos de Dju do bairro de Eugénio Lima que conheci desde os primeiros momentos do trabalho de terreno, Zé, conhecido como Zé Rasta ou Zé Spanhol (“Zé Espanhol”, nome que lhe advém do facto de ter vivido em Espanha, onde a sua mãe é desde há anos migrante). Dju criou o acompanhamento instrumental da canção, durante anos interpretada em “toques” de cafés e sociabilidades masculinas, por vezes cantada pelo seu autor. Em 2008, a edição comercial de *Puia Branka* em CD-DVD (AAVV, 2008, *Verão 2008. Kizomba e Funaná*. Praia: Cabo Verde Productions, CD-DVD), entre outras canções criadas por Zé, constituiu-o como um popular intérprete dos estilos do *funaná* electrónico digital. A canção comenta o processo de sedução masculina de uma jovem mulher chamada *Isora Preta* (“Isaura Preta”) mediado pelo contacto com uma sua amiga, *Puia Branka* (“Puia Branca”). É um de entre outros *funaná* interpretados por Zé e Dju que elogiam a beleza da mulher crioula “preta” (como icónica da mulher santiaguense *badia*) por oposição à da mulher crioula “branca”, que constitui a primeira como objecto de desejo sexual, e textualiza relações entre a sexualidade e a raça em Cabo Verde. *Mara Pano*, um dos *funaná* mais populares da autoria de Dju, foi gravado em 2010 por si e por um antigo cantor do grupo Rabenta, Binho, que através da gravação passou a ser popularmente associado à canção, mais do que o seu autor (Binho e Flor di Rabenta, 2010, *Binho e Flor di Rabenta*. Praia: Cabo Verde Productions, CD e DVD). Entre os vários sentidos que encerra, *Mara Pano* (“Amarra o pano”), é igualmente uma expressão da língua crioula conotando um convite à sexualidade endereçado por um homem a uma mulher.

Santiago, os bairros e ruas da cidade da Praia e da AML. Narrativas e géneros humorísticos, formulações linguísticas vernaculares como aquelas conhecidas como *conto nobo* ou *parti*, sensibilidades e inquietações sociais emergentes, letras e poemas elaborados por amigos enquanto comentários de experiência diária que complementa e adapta, fornecem-lhe um conjunto de materiais que trabalha criativamente nas suas canções.

Ao viajar enquanto tocador, Dju transporta um conjunto de práticas expressivas que participaram dos seus processos culturalmente moldados de escuta e de prática da música desde criança, e que compõem igualmente o mosaico de *habitus* e, de um modo global, a memória musical dos cabo-verdianos santiaguenses que se ajustam ao perfil da migração laboral na AML. Como os seus amigos, Dju considera-se orgulhosamente um “*crioulo di fundo*” ou um “*badiu di fora*” que procurou combater as limitações materiais do seu enquadramento familiar através da educação formal, da inserção no mercado de trabalho e da sua prática pública de tocador. As expressões *fundo* (“fundo”) ou *fora* (“interior”) são significantes de uma origem geográfica familiar e de um conjunto de experiências sociais proporcionadas por ela, mas comunicam, simultaneamente, um estatuto social atrelando o desfavorecimento económico e o lento acesso a recursos urbanos associados à modernidade, o menor acesso a educação formal e, conseqüentemente, o atributo da ausência de civilidade enquanto enunciado discursivo definidor de construções da raça e classe social herdadas do período colonial.

A imaginação de Dju enquanto músico é formada na intersecção do conjunto de práticas expressivas que formam os *habitus*, os gostos, os estatutos sociais e posicionamentos de identidade deste grupo social particular: as práticas da *gaita*, *fero* e voz sintetizadas no termo *funaná*, incluindo crioulizações e estilos rítmicos como o *samba*, a *valsa*, a *mazurca*, o *maxixe*, a *coladera*; o *batuko* e a *tabanka*; os estilos e repertórios de música popular electrónica produzidos por músicos em Cabo Verde e nas localizações da diáspora, em constante renovação desde o período da Independência Nacional que, através de música gravada e divulgada através da rádio e dos bailes, ou através de outros contextos de apresentação, Dju conhece meticulosamente enquanto jovem que nasceu em 1975 e participou activamente no ambiente do nacionalismo cultural; os géneros e estilos de música popular das Antilhas, sobretudo o *zouk* e o *reggae*, e da África Ocidental, sobretudo os estilos abreviados na categoria de *soukous*, que os cabo-verdianos vivendo nas ilhas (e no

caso dos géneros africanos, os santiaguenses) conheceram através das “remessas sociais” (Levitt 2001) de migrantes, dos seus discos de vinil, cassetes áudio e vídeo e CD e que foram decisivos em processos de hibridez dos géneros considerados enquanto nacionais.

Este mosaico de práticas cosmopolitas difere substancialmente daquele que forma os processos de escuta e de criatividade cultural descrito relativamente aos músicos de Barlavento inseridos nos domínios de mercado da Lusofonia ou da *world music*, ou relativamente aos jovens músicos santiaguenses associados às estéticas criadas por Orlando Pantera, acedendo igualmente a plateias internacionais, assinalando identificações com o *jazz*, *pop-rock*, a música popular brasileira, e deste modo aproximando-se de formações de gosto cosmopolita internacional que, entre cabo-verdianos, estão igualmente associadas às elites culturais e políticas. No seu conjunto, estes “cosmopolitismos discrepantes” (Clifford 1997) participando nos múltiplos processos de hibridez dos géneros expressivos do arquipélago, antecipam, seguindo a proposta conceptual de Jocelyne Guilbault (2006), “emaranhados audíveis” conotando diferentes práticas musicais e identidades sociais de músicos e públicos participativos, comunicando constelações distintivas de gosto, de raça, de classe social, de identidade ilhéu e de etnicidade – encerrando as histórias distintivas de poder de grupos sociais e das suas práticas expressivas entre Cabo Verde e as suas localizações de diáspora.

Os cosmopolitismos da comunidade transnacional cabo-verdiana santiaguense e dos seus músicos traduzem histórias de apropriação criativa e de diálogo intercultural com outras comunidades diaspóricas e maioritariamente laborais na Europa e nos EUA – comunidades partilhando histórias de exclusão, estatutos de raça e de classe social, bem como contextos de residência, de trabalho e de sociabilidade com cabo-verdianos nessas localizações: as diásporas das Antilhas e do continente africano em França, Holanda e EUA, produtoras e consumidoras de *zouk*, *reggae* ou dos estilos *soukous*. Através das mobilidades de migrantes e das suas remessas sociais relacionadas com as mercadorias da música, esses géneros e estilos penetraram crescentemente as práticas de produção e de consumo da música de cabo-verdianos em outros centros de diáspora, como Portugal, e no arquipélago. As mobilidades de pessoas e dos seus consumos culturais fomentando novas práticas musicais e expressivas e novos processos de cosmopolitismo e hibridez dos géneros associados à experiência dos cabo-verdianos, materializam o que designei enquanto campo social,

sonoro e expressivo transnacional: o conjunto de relações e de agentividades transnacionalmente estabelecidas entre Cabo Verde e as suas localizações de diáspora que se destinam à produção da cultura expressiva e da música, e que apontam, quer para a reunião das condições materiais e dos objectos possibilitando a sua produção e circulação, quer para um campo de materiais culturais e possibilidades sonoras que definem os continuados processos de criatividade e de cosmopolitismo dos géneros partilhados por cabo-verdianos.

Atendendo ao modo como a produção da música popular interliga, através deste campo social sonoro e expressivo, migrantes vivendo em diferentes localizações da diáspora e locais vivendo em Cabo Verde, a separação observada em estudos tradicionais da música e migração entre práticas estritamente locais e práticas diaspóricas no seio de dada comunidade, perde a sua validade. Através das suas mobilidades e ou remessas sociais, migrantes contribuem continuamente para a renovação das práticas expressivas no arquipélago. Novas estéticas e sensibilidades culturais não se formam, contudo, a partir de uma direcção exclusiva. Frequentemente, músicos vivendo na diáspora retiram inspiração das práticas de músicos e, de um modo global, da experiência social da música, em Cabo Verde, para desenvolverem os seus processos criativos – elos diaspóricos de lealdade e de emoção configuram, na perspectiva de músicos migrantes, Cabo Verde como fonte de inspiração, de fantasia e de desejo. Reciprocamente, ao deslocarem-se às localizações da diáspora e usufruírem das redes tecidas por músicos migrantes para gravarem fonogramas comerciais, músicos vivendo em Cabo Verde produzem novos estilos e repertórios em colaboração com músicos na diáspora e com os seus renovados envolvimento com outras práticas musicais e formações culturais, favorecidos pela sua experiência enquanto migrantes.

A articulação entre mobilidades e práticas musicais define-se, deste modo, menos através de relações lineares de influência cultural como descritas em modelos mais tradicionais de migração e mudança cultural (em que as práticas musicais e expressivas dominantes em contextos destino de migrações são reposicionadas por comunidades na emergência de novos géneros performativos ou nos processos de mudança de géneros transportados a partir de um território de origem), e mais através de complexos circuitos diaspóricos de circulação da música e selecção de materiais sonoros que assentam em histórias distintivas de poder e em que a localização geográfica imediata de músicos e públicos não molda previsivelmente as suas

selecções e sínteses culturais. Esta premissa pronuncia-se na observação e interpretação dos cosmopolitismos distintivos da comunidade cabo-verdiana santiaguense em Portugal.

Os cosmopolitismos distintivos da comunidade cabo-verdiana santiaguense e dos seus músicos em Portugal traduziram uma experiência social mais alargada, recortada por fronteiras da diferença experimentadas na sociedade pós-colonial portuguesa, que Kesha Fikes (2009) sintetizou na distinção entre “migrante” laboral africano negro, e “cidadão” português branco - uma clivagem governamentalmente manejada e, em simultâneo, aplicada por sujeitos em diversos cenários de encontro da vida social. Um estatuto de exterioridade e de exclusão, assente em localizações e condições distintivas de habitação, de acesso ao mercado de trabalho e de cidadania sublinhou o significado da música enquanto prática de diferença, de identidade cultural e de autonomia partilhada em sociabilidades exclusivas. Esta experiência social de exterioridade e de marginalidade, reforçou selecções e apropriações cosmopolitas em diálogo com práticas musicais e materiais sonoros circulando através de redes diaspóricas cabo-verdianas exclusivas e não em diálogo com a multiplicidade de práticas musicais audíveis e publicamente predominantes em Portugal – associadas aos gostos e práticas de produção e de consumo dos vários grupos da população portuguesa branca.

Como definir então as práticas de viagem de Dju e aquelas de envolvimento com a diferença observadas entre a comunidade cabo-verdiana santiaguense laboral em Portugal e na Europa? As circulações de Dju que o fazem orgulhosamente auto-designar-se “do mundo e das pessoas”, acontecendo exclusivamente nas redes sociais de parentesco, de amizade e de comunidade dos bairros de toda AML, podem ser encaradas enquanto “cosmopolitas” nos sentidos anteriormente aflorados? Não constituem essas “habitações em viagem” (Clifford 1997) exclusivamente reconstituições do seu mundo social em Santiago (entre as localidades do interior e os bairros da Praia), mas num outro território político? Que interacções culturais estão em causa? Nas suas práticas de viagem existe verdadeiramente um envolvimento com a diferença, reflectido nas suas práticas expressivas de sujeito móvel? Em resumo, e de acordo com termos antropológicos globais, comporta a mobilidade física necessariamente um diálogo com a diferença? Estratégias de sobrevivência desenvolvidas por migrantes laborais, desvinculadas da carga ética e normativa do termo “cosmopolitismo”, mas dando conta de olhares e de envolvimento

relativamente à diferença cultural, cabem em novas definições de “cosmopolitismo”? As questões complexificam-se relativamente à produção da cultura expressiva quando entre o conjunto de eixos organizando identificações e apropriações interculturais, o prazer (nomeadamente as formas de prazer experimentadas na escuta de práticas sonoras associadas a outras formações culturais) parece sobrepor-se à ética, à reflexividade e a uma “consciência inclusiva do outro” (Werbner 2006: 497-498).

Os cosmopolitismos de Dju enquanto actor social e tocador, e dos seus amigos santiaguenses enquanto migrantes laborais em trânsito na Europa, assentam mais num *habitus* de envolvimento com a diferença, transportado enquanto disposição a partir da sua experiência social no arquipélago, do que num aparato ou esfera de conduta moral apropriada. Algumas interrogações lançadas por Homi Bhabha ao esboçar o conceito de “cosmopolitismo vernacular” (2001) estabelecem contornos para traduzir a experiência das populações santiaguenses. Embora, como sublinha Pnina Werbner (2006), não seja claro se a noção de “cosmopolitismo vernacular” se ajusta a populações não pertencendo a elites num mundo pós-colonial ou especificamente a elites não europeias - aos migrantes laborais ou às elites viajantes de contextos não Ocidentais -, o conceito de Bhabha aponta para “uma comunidade cosmopolita concebida na marginalidade” (Bhabha 2001: 42), cuja “preocupação moral” assenta no seu “sentido precário de sobrevivência” (Bhabha *Ibid.*: 43). Na linha das críticas ao cosmopolitismo iluminado apresentadas no capítulo de problema, Bhabha reforça a observação de Anthony Appiah sobre a existência de inúmeros círculos da vida quotidiana, “mais limitados que o horizonte humano”, definidos pela pertença a comunidades moral e emocionalmente significativas (família, nacionalidade, diáspora, grupo étnico), que constituem “as esferas apropriadas da preocupação moral” (Appiah 1994 in Bhabha *Ibid.*: 42). Pensando na comunidade cabo-verdiana santiaguense, tomo “cosmopolitismo vernacular” como um envolvimento com práticas culturais e modos de interpretação conhecidos através das relações com outras formações sociais ou grupos diaspóricos subalternos, predados em formas de prazer, de sensibilidade política e de aliança moral não necessariamente adoptadas por elites diaspóricas e nacionais que compõem os grupos cosmopolitas como definidos por Thomas Turino (2000). Nas ilhas como na diáspora, estas formas vernaculares de envolvimento com a “diferença” reproduzem *habitus* de hibridez historicamente desenvolvidos entre cabo-verdianos que, no que toca aos processos de criatividade da

música, são formadores das “estéticas de diáspora” (Mercer 1994) dos géneros que consideram como seu património cultural.

Se através das suas práticas performativas, Dju recupera parcial ou, na melhor das hipóteses, totalmente, a quantia despendida em cada passagem de avião, qual o nexo das suas mobilidades e práticas culturais associadas? A sua prática performativa justifica-se exclusivamente pelo acesso à mobilidade, pela possibilidade de poder viajar? Julgo que as suas mobilidades podem ser enquadradas de acordo com um conjunto de premissas que, acompanhando transformações contemporâneas das migrações internacionais, vários estudiosos procuram traduzir de acordo com renovados idiomas teóricos. Autores no domínio do transnacionalismo migrante, têm alertado para a existência de redes de relações sociais que migrantes e indivíduos permanecendo num dado território de origem estabelecem, assentes no parentesco, na amizade, no negócio, na religião ou na actividade política (Basch, Glick Schiller e Szanton Blanc 1994; Foner 1997; Guarnizo e Smith 1998; Ong 1999; Levitt 2001; Glick Schiller e Fouron 2001). Como mencionei na introdução, esta literatura estabeleceu um contraste relativamente a conceptualizações clássicas dos estudos da migração internacional que tendiam à separação empírica e teórica entre sociedades de origem e de destino de migrações, entre locais sedentários e migrantes, defendendo a existência de campos transnacionais de actuação social ajustados à realidade de vidas migrantes contemporâneas. Não sendo um “transmigrante” como o seu irmão e a maioria dos seus amigos santiaguenses a viverem em Lisboa, Dju materializa estas redes ao circular através delas. Ao cumprir luto e as suas práticas rituais em Portugal junto de familiares; ao trazer encorajamento e suporte emocional a amigos migrantes lidando com a separação de familiares e com as pressões de encontrar trabalho remunerado e enviar remessas para parentes próximos; ao trazer de Cabo Verde produtos “da terra”, breves mensagens e *mantenha* (cumprimentos) enviados por dezenas de pessoas para familiares migrantes que, por sua vez, ao regressar, lhe confiam quantias monetárias, consumos, mercadorias e novidades pessoais; ao negociar a remuneração da sua prática expressiva ou possibilidades de gravação de fonogramas comerciais de acordo com condições por si estimadas como favoráveis, Dju reforça uma vida transnacional que não se cinge ao território político em que vive durante a maior parte do seu tempo. Dju é um dos principais elos de redes de relações

sociais alargadas entre transmigrantes¹⁴¹ em Lisboa e os seus familiares e amigos vivendo em Santiago, constituindo um ponto nodal de trocas de capital, de bens e de emoções. Entre os dias antecedendo cada uma das suas partidas de Portugal e o momento de embarque, no espaço do aeroporto de Lisboa, migrantes na AML oriundos dos bairros da Praia e de localidades do interior de Santiago procuram interceptá-lo, entregando-lhe quantias de dinheiro ou dádivas de mercadorias que deverá entregar a familiares em Cabo Verde. Avultadas somas de dinheiro e mercadorias de múltiplas proveniências obrigam Dju, com a ajuda do seu irmão e amigos mais próximos, a anotar nomes, telemóveis e endereços de remetente(s) e destinatário(s) em pequenas agendas e pedaços de papel. Taxas de agências bancárias, eventuais atrasos na disponibilização de remessas monetárias a partir de Cabo Verde e a possibilidade de capital e mercadorias serem transportadas por alguém levando notícias de parentes distantes e directrizes relativamente ao uso do capital, tornam-no num transportador escolhido por pessoas de redes sociais alargadas. *Dizem-me a quantia que é, para quem é e para o que está destinado. 'Isto é para comprar chão. Isto é para construir uma casa. Isto é para gado'...*, referiu-me Dju numa das vezes a que assisti a esta prática social.

As redes alargadas nas quais se inscreve são, numa perspectiva estratégica pessoal, convertíveis em diferentes tipos de capital: em capital económico, porque cada remessa monetária que lhe é entregue em mãos ao regressar a Cabo Verde comporta uma pequena remuneração monetária para si ou a dádiva de mercadorias que tanto aprecia, como novo vestuário e calçado; como Dju me relatou, na sua deslocação aos EUA um amigo migrante a quem deu aulas de iniciação ao instrumento, recompensou-o, oferecendo-lhe um novo instrumento no momento de regresso ao arquipélago; e, tão relevante, quanto mercadorias e capital económico imediatamente auferido, as suas mobilidades são convertíveis em capital social junto de todas as famílias de quem é um confidente e um mensageiro, implicando prestígio, estima, consideração, solicitações e favores futuros no quotidiano.

¹⁴¹ Sigo a definição de “transmigrantes” enquanto perfil de migrantes envolvidos na produção de campos sociais transnacionais, conforme a definição de Nina Glick Schiller e Georges Fouron (2001): “Transmigrantes vivem as suas vidas através de fronteiras. Instalam-se num novo país, enviando dinheiro e presentes para a família, e comprando propriedade, construindo casas, e participando nas actividades da terra que ainda chamam ‘casa’. Onde quer que essas redes se estendam, os transmigrantes permanecem ligados à sua terra ancestral através das suas acções bem como dos seus pensamentos, apesar de poderem não viajar frequentemente ou até viajar para a ‘casa’ novamente” (Glick Schiller e Fouron 2001: 3).

Dju é um intermediário social num campo de actuação transnacional que, embora seja concebido de modo interligado por aqueles que o habitam, não é susceptível de ser percorrido por todos, dadas fronteiras políticas, de cidadania e restrições materiais causando desigual acesso à mobilidade internacional. São as suas práticas transfronteiriças, o acesso e gestão de uma rede social alargada que abarca pessoas vivendo nas localidades do interior de Santiago, nos bairros da Praia, na AML, em Paris, Nice, Roterdão ou nas cidades da região de Boston, Massachussets, que o aproximam à sua auto-imagem de alguém pertencendo às “pessoas e ao mundo”.

8.4. “A *gaita* não tem segredos”: prática performativa e uma economia transnacional de sentimentos

Se em Santiago, a competição entre tocadores emergiu exclusivamente no domínio da retórica masculina usada em diálogos e em entrevistas (como revela a história de vida de Anton, trabalhada no capítulo anterior à luz de concepções de personalidade, entre outros materiais que apresentei), na AML a competição ultrapassou o domínio do discurso quotidiano para emergir centralmente na prática performativa, sobretudo através da sua dimensão oral e do canto. O episódio que, de modo mais explícito, revelou a tensão entre tocadores e a prática performativa como eminentemente competitiva envolveu centralmente Julinho, também conhecido como Julinho da Concertina, um dos mais activos tocadores e o principal *compodor* de *gaita* (“consertador” ou “arranjador”, do verbo *compo*, “compor”) a viver em Portugal.

Conheci Julinho durante as primeiras semanas de trabalho de terreno em Portugal, no decorrer de um conjunto de visitas à sua horta no bairro da Quinta da Lage, Brandoa, na companhia de Florzinho, um dos tocadores de *fero* e cantores que gravaram consigo e o acompanham regularmente em reuniões de homens e actuações em associações culturais nos bairros cabo-verdianos da AML, e igualmente na companhia de Dju, que nesse ano de 2004 reencontrou um tocador que conhecia desde o final dos anos 80, aquando da sua primeira viagem a Portugal para participar, enquanto representante da JAAC-CV, num acampamento internacional de jovens na Costa da Caparica. Então, os efeitos do calor deixaram o seu instrumento musical guardado durante horas dentro de uma tenda com o fole descolado e as varetas entortadas. Um migrante da sua região, o cantor e tocador de *fero* António Sanches,

conduziu Dju à horta de Julinho, que consertou o instrumento sem exigir remuneração algo que, à medida que adquiri uma *gaita* em segunda mão e necessitei dos seus serviços de *compodor*, compreendi ser um privilégio.

Julinho chegou a Portugal no início da década de 70, tendo trabalhado durante anos em serviços camarários de limpeza, nomeadamente na recolha de lixo, à semelhança de outros tocadores de *gaita* e *fero* santiaguenses que nas últimas três décadas viveram ou vivem em Portugal, como Tchota Soares, Beja Branka ou Mulato Ferreira. Um interesse pessoal pelo funcionamento dos instrumentos, aliado a uma vocação para as tarefas manuais do conserto, e a uma visão empreendedora num período em que a migração santiaguense em Portugal aqui situava instrumentistas que necessitavam de enviar para Cabo Verde os instrumentos para que fossem “reforçados”, terão motivado a sua aprendizagem da afinação de acordeões com acordeonistas do centro e norte de Portugal. Através de gravações comerciais, participou desde o final da década de 70 no movimento criativo de adaptação do *funaná* a novos estilos de música popular. No início da década de 90 foi apresentado num programa da RTP como “Julinho da Concertina”, um nome artístico que manteve, nomeadamente nas gravações comerciais realizadas desde finais da década, no período em que *gaita* e *fero* sofreram novo impulso estilístico e uma nova expressão comercial. No contexto português é o único tocador de *gaita* que se faz representar no exterior das redes de *performance* e sociabilidade da comunidade santiaguense, nomeadamente em encontros de tocadores de “concertina” no centro e norte de Portugal, em eventos de campanhas políticas e de política cultural e associativa envolvendo as comunidades migrantes em Portugal.

A sua horta é uma das muitas parcelas de terreno de propriedade camarária ou estatal nos concelhos limítrofes de Lisboa, ocupadas para cultivo agrícola de pequena escala desde o final da década de 60 por migrantes do interior de Santiago. Situadas na orla de “bairros de barracas” e, nas últimas duas décadas, nas margens das vias rápidas e das auto-estradas que alteraram a paisagem do país com a sua integração na comunidade europeia, as hortas de homens santiaguenses, à semelhança dos outros espaços que caracterizam a geografia de *performance* do *funaná*, aproximam-se daqueles espaços retratados na literatura da antropologia cultural enquanto “fora do caminho” (*out-of-the-way*) (Tsing 1993), “nas bermas” ou “nas margens da estrada” (*on the side of the road*) (Stewart 1996).

A horta de Julinho é um lugar central na geografia transnacional do *funaná*. Aí chegam *gaita* adquiridas por migrantes em Portugal, França, Holanda e, pontualmente, EUA, transportadas pelos proprietários, pelos seus familiares ou por amigos em mobilidade ao longo dos estados-nação interligados pela diáspora cabo-verdiana, para que recebam a afinação distintiva do instrumento como usado por cabo-verdianos santiaguenses (designada de *raforssu*, “reforço” ou *rakinta*, “requinte”, entre outros termos) e sejam devolvidas aos tocadores ou candidatos a tocadores, percorrendo, em sentido inverso, o mesmo percurso que começaram por efectuar no âmbito de redes interpessoais formadas transnacionalmente.

Embora a circulação dos instrumentos a partir da diáspora não obedeça a trajectos fixos, habitualmente tocadores migrantes nos EUA entregam as *gaita*, pessoalmente ou por intermédio de familiares ou amigos em viagem, aos homens que operam o *raforssu* no interior de Santiago. Como me referiram Alfredo Freire e Kodé di Teti, dado o peso e volume dos instrumentos, por vezes apenas lhes fazem chegar às mãos as pequenas caixas de madeira contendo as palhetas ou *voz* (“vozes”) que, quando devolvidas aos proprietários, estes se encarregam de colocar no interior da caixa rectangular do instrumento (*korpo*, o “corpo” do instrumento).

No período da minha estadia em Cabo Verde, a transformação de parte substancial de instrumentos enviados a partir dos EUA era efectuada pelo tocador e *compodor* da zona de Picos Senhor do Mundo, Alfredo Freire. Após a sua morte, em 2006, passou a ser o seu filho Belo Freire a desempenhar a operação. Nos últimos anos, outros tocadores e *compodor* vivendo em Santiago, como Kodé di Teti, da zona de Ponta de Rincão, no litoral Oeste da Ilha, bem como tocadores da sua família, se encarregaram da transformação dos instrumentos. Com a excepção de Julinho, cuja arte artesanal de afinação foi aprendida com tocadores e interessados pelo instrumento portugueses, as operações do “reforço” entre cabo-verdianos santiaguenses fazem parte de conhecimento cultural usualmente transmitido no âmbito das relações de parentesco entre pais, filhos e irmãos.

Os instrumentos adquiridos por migrantes nos centros de diáspora da Europa, concretamente em Portugal, França e Holanda, são frequentemente entregues a Julinho, o principal *compodor* a viver na Europa, o que pode não se observar quando o proprietário do instrumento viaja pessoalmente a Cabo Verde ou tem forma de enviar o instrumento por alguém e de o reaver rapidamente. À semelhança de homens tocadores, aqueles que operam o “reforço” dos instrumentos inscrevem-se nos

idiomas culturais santiaguenses da personalidade, do género e da masculinidade, competindo retoricamente e reclamando produzir as melhores afinações. Sendo uma prática indispensável à abordagem do instrumento por cabo-verdianos santiaguenses e o resultado de um conhecimento cultural especializado e escasso, o reforço é significativamente remunerado. À quantia despendida na aquisição de um instrumento numa loja de instrumentos musicais, que actualmente pode variar entre os 600 e os 1200 euros, um candidato a tocador deverá acrescentar aquela estabelecida para o “reforço”, situando-se entre os 100 euros e os 250. Enquanto figuras *pivot* na economia cultural transnacional da *gaita* e *fero*, os *compodor* possuem usualmente instrumentos “reforçados” (*raforssadu*) em segunda mão para venda, frequentemente deixados por proprietários vivendo em Santiago ou em centros de diáspora, como pude constatar nas visitas a casa de Alfredo Freire, em 2003, e à horta de Julinho, desde 2004.

Situada numa colina que se eleva sobre as zonas planas da Damaia e da Venda Nova, onde recentemente surgiu um interface de transportes suburbanos incluindo a estação de metropolitano da Amadora Leste, a paisagem da Quinta da Lage parece documentar as contradições da passagem do tempo e as desiguais transformações da história contemporânea do país, nomeadamente o seu processo não linear de urbanização, construído por narrativas políticas dominantes como um passo vantajoso em direcção ao “desenvolvimento” e ao “progresso”. Ao longo da encosta, as hortas cultivadas pelos migrantes portugueses oriundos de zonas de perfil rural do país ou pelos migrantes cabo-verdianos que, conjuntamente, formam a população do bairro, são ladeadas de habitações de tijolo e cimento de construção clandestina e de barracas em chapas de zinco e pedaços de madeira que constituem as suas extensões, garagens ou depósitos. Nos caminhos que serpenteiam o bairro acumulam-se vestígios de materiais industriais de construção civil, peças de mobiliário como cadeiras, mesas, sofás usados em sociabilidades públicas – todo um conjunto de artefactos que, tendo sido desinvestidos de valor no exterior deste espaço físico e social enquanto signos de um passado contemporâneo ultrapassado - enquanto “detritos da história” (Stewart 1996: 4) - aqui, persistentemente, permanecem em uso ou marcam a paisagem; como os objectos, as pessoas que aqui vivem parecem comunicar estar no exterior de narrativas dominantes de contemporaneidade e de modernidade, em cuja construção participaram activamente.

Num dos terrenos mais elevados da encosta, Julinho cultivava milho, batata, leguminosas e cana de açúcar. No centro da horta, a partir de uma divisão coberta construída com placas de madeira, de contraplacado e de chapa, abrigando uma longa mesa e bancos corridos, o olhar alcança o bairro e as várias zonas vividas pela comunidade cabo-verdiana entre os concelhos de Lisboa e da Amadora. Esse ponto constitui o espaço de abrigo do sol e da chuva, de comensalidade e de sociabilidade masculina exclusiva. É ali que, nos intervalos do trabalho, os visitantes são recebidos, que se conversa, que têm lugar o consumo de alimentos e de bebida, que se joga às cartas, que se consertam os instrumentos, se toca *gaita*, *fero* e se canta.

Na tarde de Abril de 2004 em que a minha etnografia inicial em Lisboa participou momentaneamente dos discursos e das práticas de competição entre tocadores, as energias desencadeadas, em simultâneo, pelo consumo de grogue e pela prática performativa cresceram gradualmente. O grogue, puro ou acompanhado de um mel de cana acabado de produzir que todos provámos (numa mistura conhecida como *pontche*), e os sons da *gaita*, *fero* e voz, acompanharam a tarde, intensificaram as emoções, as interações, a expressividade usada na prática instrumental e vocal, bem como a imaginação e as interpretações da poesia improvisada por parte daqueles que a escutavam. Dju e Julinho alternaram a interpretação de *gaita*, acompanhados, no *fero* e voz, por Florzinho e por Andrade, um homem na casa dos 60 anos, assiduamente presente nas sociabilidades e nos trabalhos da horta.

Durante a tarde, Julinho recebeu a visita de Zézé di Joana, um tocador e cantor de *fero* morador em um dos bairros do concelho de Oeiras que realojaram parte dos moradores do demolido bairro da Pedreira dos Húngaros, onde, como me explicou em entrevista posterior, começou a cantar e a participar em “toques”, vindo a formar o grupo Raiss di Funaná, extinto após a migração de alguns dos seus elementos para a Suíça e França. Dju e Zézé travaram conhecimento. Zézé disse ser um “*fan*” de Dju e ter ouvido todas as “suas cassetes”. Dju ficou surpreendido com o timbre agudo de Zézé, com o seu estilo vocal de contornos melódicos definidos, carregado de sentimento, e com a qualidade da improvisação poética que apresentou. Ao longo da tarde, trocaram sentimentos e homenagens através da prática performativa e de improvisação vocal. Zézé foi servido de grogue e iniciou a primeira de várias improvisações acompanhado de Julinho. Na sequência de pedidos anteriores recusados por Julinho, Dju propôs que eu gravasse uma das *pessa* em *minidisk*. Quebrando repentinamente todo o ambiente de entusiasmo criado, Julinho declinou

uma vez mais, desta vez sob pretexto de que soubera por alguém que, na nossa presença, havia sido negativamente comentado – uma informação que havia guardado durante a nossa permanência ali e emergia no calor do consumo de álcool, da sociabilidade e da prática performativa. Reagi verbalmente, justificando-me não saber do que falava. Entre os sons sobrepostos de várias vozes masculinas e as mensagens confusas que, no espaço sonoro, substituíram os sons da *gaita*, do *fero* e da voz cantada, e reagindo ao meu estarecimento, Julinho inflectiu a sua mensagem. “Falaram com um homem. O café estava cheio de pessoas. Uma das pessoas que estava lá dentro veio cá e disse-me que disseram mal de mim. Não foram vocês. O problema não é com vocês, mas com essa pessoa”.

Julinho aludia a uma entrevista realizada a Dimingo Denxo (Domingos Lopes Borges, n. Selada, São Miguel, Ilha de Santiago, 1950), dias antes num café do Bairro 6 de Maio, na Damaia, repleto de homens jogando às cartas, comentando cada jogada e, alguns, bebendo grogue e cerveja. Filho de Denxo Lopi, um tocador da zona de São Miguel, Santiago, que foi emigrante na década de 60 em São Tomé e Príncipe, Dimingo emigrou para Portugal em 1976 onde se empregou na companhia de transportes públicos Carris, como vários homens compondo as primeiras vagas da emigração santiaguense para o país. Foi, sucessivamente, operário dos serviços de limpeza da companhia, cobrador de títulos de transporte e condutor de autocarros. O seu acesso ao instrumento musical guardado pelo pai em casa, facultou-lhe, durante a infância, uma aprendizagem instrumental inicial. Embora o envolvimento incipiente com a prática musical não tenha permitido, ao longo da sua história de vida, que se assumisse publicamente enquanto tocador, facultou a interpretação informal de *pessa* nas sociabilidades do parentesco e da família, à semelhança do sucedido com outros homens santiaguenses migrantes na AML. Dimingo concebeu a entrevista naquele espaço público central para as sociabilidades de homens santiaguenses vivendo na Venda Nova, Damaia, Buraca, Brandoa e Reboleira, como uma oportunidade para enviar, na sequência de uma rivalidade anterior, uma mensagem de provocação a Julinho, cujo nome chegou a mencionar, relativizando a qualidade da sua prática instrumental. Num momento posterior da entrevista, ao comentar que só por “responsabilidades familiares” que o obrigaram a trabalhar enquanto funcionário da Carris e, paralelamente, como trabalhador da construção civil (*na obra*), é que não havia aperfeiçoado o seu estilo, algo que não aconteceria caso tivesse permanecido em Cabo Verde, referiu: “Eu garanto, eu se estivesse em Cabo Verde, eu Dimingo

Denxo aqui, nenhum daqueles tocadores que hoje se apresentam tinha hipótese de ter fama à minha frente!”¹⁴². A mensagem era dirigida a Julinho e os seus amigos, agrupados à mesa de um jogo de cartas, ter-se-ão ocupado de lha transmitir, conforme Dimingo terá desejado.

Junto de mim, Julinho procurou anular a discórdia, aludindo às boas relações com Dju e ao episódio de concerto do seu instrumento a que fiz menção, como gesto da sua amizade para com ele e, logo, para comigo. Escureceu e os ânimos permaneceram exaltados. Julinho iniciou uma nova *pessa* acompanhado de Zézé no *fero*. Uma passagem da improvisação que desenvolveu foi considerada ofensiva por Florzinho que, transtornado, agarrou na minha mochila, me imobilizou os braços, arrastando-me para fora do espaço e gritando-me que devíamos abandonar imediatamente o lugar. Julinho prosseguiu por momentos, mas interrompeu a sua interpretação para discutir com Florzinho e perguntar-lhe o que tanto o havia irritado. De acordo com Flor, a estrofe “a *gaita* não tem segredos”, um depoimento de vanglória pessoal, seria uma provocação relativamente a Dju e ao nosso trabalho conjunto. Enquanto falava ao telemóvel com uma das suas *mai di fidjo* vivendo nos EUA, na parte exterior da divisão onde nos encontrávamos, Dju apercebeu-se do sucedido, mas procurou não reagir intempestivamente. Julinho permaneceu num registo competitivo, exibindo de forma ostensiva todo o seu virtuosismo na abordagem do instrumento. Em contraste, sempre que cantou em seu acompanhamento, Zézé procurou aproximar-se de Dju e expressar o seu contentamento por tê-lo conhecido, esboçando uma experiência social de lugares, de relações com pessoas e de acontecimentos comum a ambos. Na sua improvisação mais desenvolvida, transportou a assistência participativa para os lugares de significado da experiência social santiaguense, entre as povoações do interior da ilha, a capital Praia, as cidades, bairros e estados-nação percorridos pela diáspora cabo-verdiana. Começou por se apresentar, referindo os vários nomes por que é conhecido, o nome dos seus pais, da povoação onde nasceu e viveu até migrar (Porto Galinha, na zona de Rui Vaz, São Domingos) e de amigos aí deixados, caracterizados através de traços distintivos do seu comportamento guardados pela memória (como o de um amigo que ressonava pesadamente). Nomeou os tocadores de *gaita* da região e as suas povoações, menções familiares a Dju por se tratarem de homens e de lugares da sua região de origem. Localizou os percursos diaspóricos de cada um dos tocadores

¹⁴² Entrevista a Dimingo Denxo (Domingos Lopes Borges, n. Selada, São Miguel, Ilha de Santiago, 1950), Bairro 6 de Maio, Damaia, 9 de Abril de 2004.

mencionados, alguns com mobilidades entre o interior de Santiago, os bairros da AML, França, Holanda e Suíça. Dirigiu-se a Dju, referindo, uma vez mais, ser um *fan* do seu “toque” ou *mosada*, e projectando um futuro encontro no bairro de Eugénio Lima, na Praia, ou em Loura, na região de ambos, com os “mocinhos” (*mocinho*) do seu grupo, Rabenta, a quem foram enviados cumprimentos (*mantenha*). Imóvel e em silêncio durante qualquer das partes vocais de modo a acompanhar a narrativa de Zézé, cantada através de um estilo expressivo, mas com pouco volume sonoro entre os sons dos instrumentos, Dju exultou a cada nome e ponto geográfico cantados, respondendo em cada secção instrumental que se sucedia através de palmas e de comentários: “*pupa di Joana!*” (“grita di Joana!”), “*n’ta paga!*” (“eu pago!” [para ver]).

Como forma de restaurar as boas relações entre si e Julinho, Dju agarrou no instrumento e interpretou *Pomba*, um *samba* da autoria do seu pai, que este interpretava em bailes sempre que sentia que os ânimos entre os presentes estavam na eminência de desencadear *guera*. No poema, o tocador/ cantor pede a uma pomba que desça à terra e transporte uma mensagem de paz. Nesta consta que a figura do “malcriado” não é bem-vinda, uma vez que reforça a discórdia num mundo caracteristicamente triste (*tristi*), incerto (*bamba*) e sofrido (*duêdu*). A intenção apaziguadora de Dju redundou em fracasso. Logo após a sua interpretação e enquanto nos despedíamos, Julinho interpretou a mesma *pessa* num registo competitivo, sem a cantar, mostrando que, caso pretendesse, poderia apropriar-se dela sem dificuldade técnica.

O que significam estas trocas comunicativas? Que relação têm com as noções de personalidade e de género abordadas relativamente à experiência social da música e à figura do tocador? Qual o estatuto da voz e da poesia cantada na prática de improvisação de *gaita* e *fero*, quando se assumem enquanto meios para homens trocarem mensagens que sem o suporte expressivo não emergem ou circulam? Porque *gaita*, *fero* e o *funaná* enquanto construção social oscilam, nas retóricas e práticas do quotidiano e da *performance*, entre os pólos do confronto interpessoal, da competição, e da troca de sentimentos e de afecto entre homens? Estas questões podem ser respondidas através de uma caracterização da improvisação vocal e textual de tocadores/ cantores enquanto “género de discurso” (*speech genre*) (Bakhtin 1986), expressivo e performativo; e, num segundo momento, através de um enquadramento dos seus temas e conteúdos de acordo com concepções de género, pessoa e diáspora

entre cabo-verdianos santiaguenses que sintetizarei na noção de economia de sentimento.

Nas práticas vocais com suporte instrumental conhecidas entre tocadores de *gaita* e *fero* como “desafio” (*desafio*), uma composição instrumental fornece o suporte para a improvisação vocal, melódica e textual, de um cantor, seja o tocador de *gaita*, de *fero* ou os elementos da assistência participativa. Cada tocador de *gaita* dispõe, entre o seu repertório, de composições instrumentais, criadas por si ou atribuídas à “tradição”, que selecciona enquanto suportes de improvisação vocal. Contudo, a intensidade das energias e o fluxo de emoções trocadas na *performance* participativa tornam frequentemente qualquer composição instrumental conhecida como passível de constituir um suporte sonoro para improvisação vocal. Nos “toques” a que assisti nos cafés dos bairros 6 de Maio, Cova da Moura, Quinta da Lage e Vale da Amoreira, o desenho melódico de canções de *funaná* conhecendo popularidade graças a edição comercial, forneceu coordenadas para improvisação vocal partilhada entre tocadores, cantores e assistências participativas.

Ao desenvolver uma improvisação ou “desafio”, um cantor apresenta um conjunto de “elocuições” (Bakhtin 1986) que, na *performance* dialógica desencadeiam respostas igualmente verbais e expressivas da parte de assistentes participativos, manifestando-se quer através de comentários, interjeições, palmas e movimentos de dança que emergem durante os trechos de desenvolvimento instrumental, quer através de improvisações vocais que se sucedem. Estas podem acontecer na mesma *pessa*, sempre que um cantor finaliza a sua intervenção ou ela é entrecortada por outra voz, ou em *pessa* posteriores criadas por outros tocadores e cantores “replicadores” (*Id.*). Em eventos performativos com a participação de vários tocadores e cantores, como aquele na horta de Julinho, os “desafios” assumem semanticamente a forma de diálogos cantados. Verbalmente, o discurso das improvisações consiste em orações de carácter denotativo, expressivo e poético que diferem da oralidade do quotidiano na sua economia de signos, na recorrência de onomatopeias cantadas e, por vezes, no recurso a fórmulas metafóricas memorizadas que o cantor utiliza no tempo da improvisação. As orações cantadas que formam a elocução de cada cantor não são sujeitas a versificação. A arte verbal do “desafio” depende exclusivamente da capacidade do cantor improvisador construir sentido e transmitir sentimento, usando um padrão rítmico regular ajustado à métrica da canção.

“Desafios” são discursos de um *self* na primeira pessoa. Por contraste à poética de letras de canção, em que tópicos da experiência subjectiva são poeticamente trabalhados num idioma socialmente partilhável, comunicável e susceptível de ser apropriado por outros, desencadeando identificação, dissensão ou indiferença em torno de uma dada (re)apresentação da realidade e da experiência – num percurso que atribuiu ao poema ou letra toda uma vida autónoma, além do contexto da sua criação ou *performance* –, nas improvisações cantadas está em causa a dimensão restrita, imediata e concreta da experiência daquele que canta e as zonas de partilha dessa experiência com aqueles que o escutam cantar. A possibilidade de construção de um intervalo, de uma diferença, de uma alteridade entre o texto cantado e a experiência pessoal daquele que o criou ou cantou, observada no caso de uma letra ou poema de canção, não existe numa improvisação ou “desafio”. Enquanto discurso do *self*, é indissociável da sua experiência enquanto sujeito. Ao tomar a palavra numa improvisação, o cantor inscreve-se ou posiciona-se na constelação de relações sociais que formam a sua experiência enquanto sujeito e que abarca alguns dos elementos da assistência participativa.

A concepção cultural que preconiza uma continuidade entre os discursos do *self* no quotidiano e aqueles cantados através da prática musical e expressiva aproxima-se de uma premissa fundamental de trabalhos recentes sobre a “música” e a “linguagem” (Feld e Fox 1994, 2000), que o antropólogo e etnomusicólogo Aaron Fox sintetizou na epistemologia de uma “antropologia da voz” (Fox 2004): o princípio de que a “voz que canta” e a “voz que fala” formam uma totalidade e não práticas sociais e expressivas segmentadas, abordadas de acordo com os tópicos recortados da “música” e da “linguagem”. Nesta concepção, a voz é entendida como “o sítio material e ideacional chave da cultura enquanto processo activo” (Fox 2004: 40) que, tanto na oralidade do quotidiano quanto na prática musical, é usada na mediação de “ideias básicas sobre *self* e outro, corpo e mente, indivíduo e sociedade, emoção e cognição, som e significado, sujeito e objecto, *performance* e competência, e o material e ideacional” (*Id.*).

A sobreposição entre voz e *self* (entre as várias vozes e *selves* participativos) que configura o evento performativo da improvisação enquanto prática dialógica cantada e cadeia de comunicação, confere, entre o registo poético global, referencialidade, pragmática e literalidade ao seu discurso, avaliado em *performance* pelos vários “replicadores”. Assume-se que as elocuções cantadas pelo improvisador

constituem uma expressão dos seus pensamentos, das suas emoções, dos seus desejos, das suas intenções. A concepção cultural da voz e da prática da improvisação enquanto instrumentos da intimidade do *self* acentua o carácter significativo e emocional de todos os sons vocalizados, atentamente interpretados por cada um dos presentes e participantes da cadeia de comunicação performativamente gerada. Desse modo, como em qualquer contexto de prazer social mediado pela cultura expressiva partilhada por cabo-verdianos, o cantor improvisador pode usar as elocuições do seu discurso cantado para introduzir o registo competitivo implícito nas relações entre homens e tocadores (como Julinho, no exemplo apresentado), mas sobretudo, utiliza-o para construir a *sabura* e o prazer social, celebrar a amizade, aproximar-se do “outro” e trocar sentimentos enredados nos idiomas de poética e de prática da masculinidade santiaguense (como Zézé di Joana e Dju). Neste último caso, aquele que é mais frequentemente observado, são genericamente as sociabilidades maioritariamente masculinas, e particularmente as relações intersubjectivas distintivas no espaço da *performance*, que são consagradas, celebradas e reforçadas através da voz. “Desafios” são sentimentos mediados pela voz, integrados nas sociabilidades e trocas da masculinidade santiaguense.

A estrutura, forma e linguagem poética de uma improvisação ou “desafio” são variáveis, transmitindo noções culturalmente partilhadas de estilo individual enquanto “voz”. Alguns traços parecem configurá-la, contudo, enquanto género vocal e discursivo. Ao desenvolver uma improvisação, o cantor posiciona os presentes no tempo e espaço do próprio evento performativo, materializando as relações sociais e os vínculos emocionais que formam essa sociabilidade através de idiomas de masculinidade e de sentimento vocalizados que reactivam, reforçam e estreitam relações intersubjectivas. O cantor improvisador começa por reportar-se às circunstâncias de realização dessa sociabilidade particular e expressar o prazer e as emoções proporcionados pelo encontro, o que transmite através de mensagens endereçadas de nomeação dos presentes e, significativamente, através da evocação de uma experiência conjunta. Focado em elementos concretos da assistência que compõem as suas redes de amizade e de conhecimento, e que a sociabilidade concreta permitiu que reencontrasse e com quem voltasse a conviver, o cantor nomeia percursos, acontecimentos e episódios biográficos partilhados, lugares e pessoas de conhecimento comum. Desencadeia assim construções intersubjectivas e colectivas de memória, de identidade e de localização.

Estas práticas de “nomeação” (*nomia*) constituem o principal bloco da improvisação ou “desafio” enquanto discurso “endereçado” (Bakhtin *Ibid.*). O “endereçamento” de uma elocução é usualmente transmitido através de uma fórmula vocal e expressiva recorrente que se inicia com uma onomatopeia cantada num estilo emocional e melancólico gritado (*iáááá iááá; iiiááá iáíayan; iá iá iá iá iá iééénn; ié ié, ié, ié*) que predomina nestas práticas vocais. Como Dju me referiu ao realizarmos transcrições, uma onomatopeia cantada e gritada captura a atenção e simultaneamente prepara quem ouve para o registo expressivo e semântico global da mensagem desse modo anunciada. À onomatopeia cantada segue-se o nome da pessoa nomeada que finaliza o “endereçamento”, e um bloco de mensagem aberto em conclusão da elocução, que pode compreender: uma interrogação (“*pamodi?*”; “*porquê?*”) que deve ser complementada na elocução seguinte; uma caracterização do estado emocional do cantor, relacionado com a alegria e melancolia simultâneas, experimentadas pela intensidade da sociabilidade e dos encontros que proporciona – uma “dor de alegria”; uma representação do nomeado através de atributos seleccionados; ou novas práticas de nomeação de conhecimento partilhado entre cantor e nomeado, como o nome da sua localidade, os nomes de pessoas vivendo nela.

Na improvisação cantada em casa de Sema Lopi que abordei no segundo capítulo, Dju retribuiu a hospitalidade do tocador, reflectindo sobre o tema do encontro e do seu espaço-tempo, concretamente sobre o seu carácter inesperado para o visitado, dado tratar-se de uma visita etnográfica nas primeiras horas da noite. Na primeira visita a casa do tocador Daniel di Palo, no bairro da Quinta da Laje, em Abril de 2004, um extenso diálogo cantado emergiu nas improvisações do anfitrião, de Dju e de Florzinho. Transcrevo parte da improvisação de modo a tornar mais claros alguns dos seus traços partilhados, bem como a idiossincrasia dos seus estilos. Procurando traduzir a alegria sentida pela visita de Dju, que até esse dia não conhecia pessoalmente, Daniel desenvolveu o seu estilo melancólico de improvisação que iniciou com uma oração de endereçamento (onomatopeia+nome do endereçado) e duas orações denotativas de aproximação a Dju que, através da economia de meios da improvisação, contêm o enunciado de que Daniel conhecia Dju pelo seu prestígio enquanto tocador – uma mensagem elogiosa, como Dju me referiu entusiasticamente no processo de transcrição. Após o desenvolvimento instrumental que intercala cada uma das partes cantadas, a segunda elocução introduz uma caracterização racializada de Dju que é estendida a todos os presentes na sua terceira elocução e complementada

com um cumprimento e voto de saúde. Daniel conclui a sua intervenção seleccionando Dju como o mensageiro, junto dos seus pais, do seu primeiro regresso a Cabo Verde desde a sua chegada a Portugal no início da década de 70, uma viagem que, como a improvisação parece pressagiar, nunca chegou a realizar, uma vez que veio a falecer em Portugal *ca.* de um ano e meio após este encontro.

Daniel:

Ié ié ié ié Dju

Eu não te conheço

Eu ouvi falar de ti só pelas notícias

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Ié ié ié ié

Dju branca

Diz ao Daniel de Paulo

Que eu não te conheço

Eu ouvi falar só pelas notícias

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Ié ié ié ié de branca

Ié ié ié ié de preta

Ié ié ié ié Dju

Só vida com saúde

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Ié ié ié ié pai meu

Ié ié ié ié pai meu

Tu diz à minha mãe

Até ao outro ano se eu não morrer

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Dju:

Uuiii!

Uma curta elocução de Florzinho, apresenta um bloco de endereçamento em que o meu nome, conjuntamente com o dos tocadores presentes, é afectuosamente cantado e racialmente qualificado como um signo de intimidade:

Florzinho:

Ié ié meus rapazes

Ié ié de Paulo

Ié ié Dju de Mana

Mocinhos dizem Rui branca

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Dju interrompe a elocução de Florzinho para responder à mensagem endereçada por Daniel. Na sua oração de endereçamento, reconhece a melancolia e a dor sentidas por Daniel, projecta um futuro encontro de ambos em Cabo Verde, concluindo a sua elocução com uma caracterização na primeira pessoa, de acordo com uma experiência dos lugares públicos da cidade da Praia que formam a sua popularidade – que o tornam “do mundo”, ou seja, das “pessoas” e do “mundo”:

Dju:

Iá iá é de dor

Iá iá de Paulo

Quando fores a Cabo Verde

Pergunta por Dju de Mana

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

De Mana na Achada Eugénio Lima

De Mana no Sucupira

De Mana, De Mana, eu sou do mundo

Ponta d'Água ou São Filipe estou sempre lá

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Daniel responde a Dju através do seu registo melancólico característico, reforçando a mensagem que apresentou anteriormente e que acompanhará várias das suas elocuções posteriores, a de que regressará a Cabo Verde se, por vontade divina, permanecer vivo.

Daniel:

Iá iá iá iayan oh Dju

Eu vou seguir o meu caminho

Eu pedi a Deus no céu

Que é até ao outro ano se eu não morrer

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

No seu estilo de improvisação, Florzinho dirige-se a Daniel, evocando a sua protecção divina e a de todos os presentes através do excerto de uma oração religiosa. Na sua segunda elocução, o endereçamento a Dju expressa-se através de uma mensagem de nomeação de lugares de que tem saudade e que sabe participarem da experiência quotidiana de Dju e serem ícones poderosos da sua identidade pessoal, concretamente o bairro da cidade da Praia onde vive, Eugénio Lima, e a zona vizinha de Ponta d'Água. Numa oração endereçada a mim, Florzinho incumbe-me de o retratar etnograficamente, assim como, implicitamente, a presente sociabilidade e a realidade das práticas expressivas da *gaita*, *fero* e voz.

Florzinho:

Iá iá Dju, de Paulo

Eu é que sou Flor do mundo

Pai Filho Espírito Santo

Anjo da nossa guarda

Santo do nosso nome

Santo António no meio do mundo

[Resposta instrumental, palmas, comentários, movimentos de dança]

Iá iá De Mana

Saudade de Ponta d'Água

Saudade de Eugénio Lima

E Rui tu dizes que eu é que sou o Flor do mundo

8.5. “É isto que é nosso”: cultura expressiva, localização e a vocalização de sujeitos diaspóricos

Os “desafios” assumem frequentemente a forma de “nomeações” de pessoas sucedidas de nomes de lugares cantados. Nas improvisações que predominam sempre que tocadores e cantores se encontram ou reúnem, como as que assisti em Santiago e em Portugal, as “nomeações” são criadas como trajectos e mapas diaspóricos. Assumem a forma de cartografias de lugares da diáspora santiaguense interligados pelas mobilidades de pessoas concretas. As fórmulas recorrentes cantadas e gritadas de “nome(s) de pessoa(s)” sucedido(s) de “nome(s) de lugar(es)” (Endereçamento [onomatopeia+nome de pessoa] + nome de lugar) transportam os presentes (*performers* e assistência participativa) para uma viagem imaginada, experimentada como palpável e real, uma vez que desencadeia estruturas profundas de biografia, identidade e sentimento, de memória pessoal e colectiva - uma memória das relações interpessoais, dos vínculos afectivos, de amizade e de parentesco, estabelecidos com as pessoas ausentes evocadas; uma “recordação” (*recordassan*) dos lugares distantes um dia habitados, percorridos e vividos (sobretudo no caso dos sujeitos diaspóricos envolvidos na *performance*), ou daqueles imaginativamente figurados e desejados (no caso de *performers* vivendo em Cabo Verde, não tendo adquirido mobilidade física, mas estabelecendo um conjunto de relações imaginadas com o exterior). Ao serem cantados e evocados, pessoas ausentes e lugares distantes são tornados próximos.

Literatura interdisciplinar na intersecção entre antropologia cultural, a geografia, a filosofia e a etnomusicologia (cf. Feld e Stewart 1996) abordando o modo como os lugares são “imaginados, disputados, vocalizados, vividos, contestados” através de práticas expressivas e se associam “metonímica e metaforicamente” a “identidades” (Feld e Stewart 1996: 10), assinalou a intensidade significativa de práticas de nomeação de lugares e pessoas. Através da sua etnografia e antropologia do som entre os kaluli (Nova Guiné), o etnomusicólogo e antropólogo Steven Feld (1990, 1996) assinalou como a “citação sequencial de nomes de lugares em textos de canções e de lamentos constrói mapas improvisados e compostos que evocam memórias de eventos, tempos e relações sociais” (Feld 1996: 102), dados que me parecem próximos das observações que realizei em torno das práticas expressivas das comunidades santiaguenses. Em especial, o autor selecciona a categoria cultural de *tok* (“percurso” ou “trajecto”), um conceito chave para a criação e *performance* de

canção entre os kaluli, como um dos dispositivos que assinala “um conjunto genérico de assunções sobre a conectividade dos lugares [da região] Bosavi, e com essa conectividade, uma conectividade das pessoas, experiências e memórias” (*Ibid.*: 103). O autor refere como a evocação verbal de nomes de lugares e de pessoas em canções é fundamental para a descrição e expressão de realidades da experiência e desse modo está profundamente associada a “sensação incorporada dos lugares” (*Ibid.*: 113). A vocalização de nomes de pessoas e de lugares desencadeia o “aumento” da sua “presença conceptual”: “nomear reforça a naturalidade do lugar, o carácter tácito das dimensões sentidas no pensamento e na acção. Na linguagem de Heidegger: ‘nomear chama. Chamar traz para perto o que chama... Desse modo traz a presença do que previamente não era chamado para a proximidade... Mas mesmo assim, a chamada não resgata o que chama do remoto, onde é mantido pelo chamamento. O chamar chama para si e desse modo sempre aqui e lá – aqui presença, lá na ausência’ (Heidegger 1971: 198-199)” (*Id.*).

Ao serem cantados e evocados em improvisações de *gaita*, *fero* e voz, pessoas ausentes e lugares distantes interligados de modo prático e imaginado pela diáspora cabo-verdiana tornam-se intelectual, sensorial e emocionalmente próximos através das experiências de vocalização e de escuta no tempo da *performance*. À medida que nomes de pessoas sucedidos de nomes de lugares são seleccionados e vocalizados, cada um dos presentes posiciona-se de modo imaginado no plano da sua experiência biográfica, figurando os seus percursos nos espaços nomeados, reencontrando e revivendo episódios de experiência comum com as pessoas nomeadas e ou com pessoas significativas de quem se tem saudade (*sodade* ou *sodadi*) que habitam os lugares fisicamente distantes vocalizados – na linguagem de Feld, experimentando-os enquanto “sensação incorporada” (*Ibid.*: 113).

Além da aproximação e do estreitamento imaginados e vividos através da nomeação, as improvisações cantadas e cumprimentos enviados a pessoas ausentes concretizam-se, frequentemente, enquanto prática cultural ao longo das redes transnacionais formadas pelas mobilidades diaspóricas santiaguenses. Como me referiu Dju ao comentarmos o significado de improvisações particulares, todos os cumprimentos (*mantenha*) e projectos de encontro endereçados por tocadores no interior de Santiago ou em Portugal aos *mocinho* do seu grupo vivendo nos bairros da cidade da Praia, foram-lhes directamente transmitidos por si. Durante a minha segunda visita a Cabo Verde, o tocador e cantor Zé di Tuta reconheceu-me a partir

das imagens em vídeo de uma sociabilidade da sua família que frequentei na AML, em que várias vozes o nomeavam. À semelhança do sucedido com a palavra falada, as “nomeações” e cumprimentos (*mantenha*) cantados materializam-se e encontram frequentemente os seus destinatários através da distância física e ao longo de curtos trechos de tempo. Nomeações constituem, como referiu Steven Feld, uma “*poesis* da evocação e da perda” (*Ibid.*: 132), que no caso da diáspora santiaguense se consagra no domínio do discurso e das trocas do quotidiano estabelecidas transnacionalmente, efectivando-se enquanto prática social. A experiência das nomeações enquanto prática expressiva de imaginação e de desejo com repercussões concretas em relações interpessoais, expressa-se em dois dos comentários de participação enunciados de modo mais recorrente nas improvisações que escutei em Lisboa: *fazi conta* (“faz de conta”), um apelo à imaginação dos participantes, à sua capacidade de figurar o fisicamente ausente e distante, mas emocional e intelectualmente próximo e presente; e *dam conta* (“dá-me conta”), um apelo para que os futuros viajantes que participam no evento, o noticiem, concretizem o cumprimento e, em retorno, transportem uma mensagem da parte daquele que foi nomeado e cumprimentado – “dêem conta” dele.

Feld refere como os nomes de lugares “magnetizam” a memória (*Ibid.*: 107), sintetizando “um âmbito enorme de associações mentais e emocionais” (Basso 1988: 103, in Feld *Ibid.*: 125). Os nomes contêm memórias biográficas, geográficas, históricas, e regionais, mas indicam reciprocamente “como a identidade pessoal é localizada e como lugares são centrais para a identidade pessoal” (*Ibid.*: 111). Ao cantar ou escutar participativamente uma topografia de lugares e uma constelação de pessoas interligados, cada um dos sujeitos materializa a sua naturalidade, pertença regional e ilhéu, a filiação, as relações de parentesco e de amizade que definem elos íntimos da sua identidade pessoal, partilháveis com outros presentes. Esta experiência subjectiva e partilhada de definição e de localização é especialmente significativa na estruturação da experiência de sujeitos diaspóricos.

Nos cenários de incerteza caracterizando, no passado e no presente, as mobilidades diaspóricas santiaguenses, definindo a continuidade dos seus estatutos de subalternidade e de raça entre os períodos do império e da sua extinção formal, as práticas expressivas forneceram, como as improvisações parecem capturar de modo especialmente premente, os principais meios de ancoramento, de localização, de configuração da memória e das narrativas de identidade de sujeitos. Som, texto e movimento enquanto dimensões expressivas interligadas, bem como os seus

contextos de sociabilidade, de *performance* e de prazer, garantiram e garantem um sentido de permanência, de continuidade e de autonomia face a experiências de desenraizamento, de separação e de fragmentação, especialmente inscritas em histórias de parentesco e de amizade; face às experiências da raça, da exclusão e da invisibilidade nos lugares da diáspora, especialmente na sociedade portuguesa contemporânea; face às desigualdades nas relações de produção e no acesso aos mercados de trabalho, em Portugal e nos estados-nação europeus onde, ciclicamente, migrantes santiagoenses “buscam a vida” (*ba buska bida*). As construções de identidade emergindo através destas produções e contextos sociais, como repetidamente reforçou Stuart Hall (1990, 1992, 1999) na definição de identidades de diáspora, são sempre “complexamente mediadas pela memória, a fantasia e o desejo” (Hall 1992).

Em Outubro de 2005, à porta de um café da Damaia, Florzinho apresentou-me a Félix, um trabalhador santiagoense da construção civil a viver em Portugal desde 1995. Informado por Florzinho de que eu era um estudioso da “cultura”, de que havia vivido em Cabo Verde, visitado várias ilhas e aprendido crioulo, Félix apresentou-se como natural de Ribeira Seca, concelho de Santa Cruz. Referiu-me a sua proximidade a um tocador da região que visitava regularmente a casa dos seus pais, Sema Lopi, identificando familiares e amigos comuns mencionados na letra de um dos seus *funaná* biográficos (a canção *Sema Lopi*, adaptada aos estilos de música popular e comercialmente editada pelo agrupamento Bulimundo, em 1981¹⁴³). Félix apresentou interpretações pessoais de letras de vários dos *funaná* produzidos nos anos após a Independência, concluindo o exercício com a leitura de uma canção que discuti no sexto capítulo, *Bulimundo*¹⁴⁴. A sua interpretação das estrofes “*é batuko, tabanka, funaná/ é kel li ki é di nós*” (“*é batuko, tabanka, funaná/ é isto que é nosso*”) acrescentou um suplemento de sentido às minhas leituras, definindo a primeira das relações que procuro ilustrar entre a diáspora e práticas expressivas. “Podemos correr o mundo”, referiu em nome dos cabo-verdianos santiagoenses, “mas onde quer que estejamos, é isto que é nosso, isto acompanha-nos sempre.” No depoimento pode ler-se que na história diaspórica cabo-verdiana santiagoense, as práticas expressivas foram culturalmente encaradas e experimentadas como a dimensão mais íntima e inalienável na formação dos sujeitos, constituindo o seu principal recurso de

¹⁴³ Bulimundo (1981/ 1980) *Bulimundo*. Roterdão: Black Power Records.

¹⁴⁴ *Id.*

sobrevivência emocional e intelectual, não apartado, mas profundamente relacionado com as próprias estratégias de sobrevivência socioeconómica.

Esta asserção aproxima-me do conjunto de argumentos enunciados ao longo da tese relativamente à articulação entre práticas expressivas, transnacionalismo, diáspora e as modalidades analisadas do poder. No enquadramento teórico defendi que uma das principais articulações entre diáspora e práticas expressivas deveria, no caso dos cabo-verdianos, ser encontrada numa concepção da diáspora enquanto questionamento, e das práticas expressivas do som, texto e movimento enquanto os principais meios para tornar pública essa interrogação, as formas de sentimento, de ansiedade, de interrupção, de separação e de adiamento que socialmente compreende. As práticas expressivas do som, texto e movimento constituem os principais meios para tornar audíveis construções culturais da diáspora, atribuindo aos cabo-verdianos ferramentas interpretativas e idiomas expressivos e de sentimento para lidar com a migração massiva e as suas consequências nas políticas do quotidiano. Em improvisações, a migração é vocal, poética e performativamente configurada enquanto sofrimento e separação. As improvisações inscrevem-se numa longa tradição de reflexão e comentário sobre as migrações massivas e as suas consequências disjuntivas, desenvolvida por intelectuais, escritores, autores de letra e músicos vivendo nas ilhas ou no exterior, permeando a prosa literária, a poesia e letras de canções nos vários géneros musicais partilhados por cabo-verdianos.

Materializar a diversidade dos idiomas poéticos e de temas organizando discursos sobre as consequências da migração nos textos de inúmeras canções que formam os repertórios partilhados por músicos e públicos cabo-verdianos, compostos entre o final do século XIX e a actualidade, obrigaria a uma metodologia exclusivamente direccionada para a interpretação poética e a sua contextualização histórica e antropológica. Textos de canções de diferentes períodos históricos que discuti, interpretei e traduzi a partir do crioulo em diálogo com diversos interlocutores durante todo o percurso de investigação, compreendem centralmente a contemplação melancólica e o sofrimento causado pela separação de entes próximos e significativos; a caricatura e a paródia crítica de migrantes, dos seus estilos de vida e dos signos de bem-estar económico exibidos no retorno às ilhas; a sua perda de contacto com a terra, com os prazeres sociais e formas de autenticidade cultural que proporciona; bem como um conjunto de riscos que a emigração envolve no exterior, da persistente experiência da exclusão racial, à exploração, à violência e ao abuso sexual. Parece-

me, contudo, válida como asserção genérica de organização da reflexão que, invariavelmente, textos de canção configuram socialmente as migrações massivas de cabo-verdianos enquanto diáspora, reforçando alguns dos traços seleccionados na literatura que caracteriza o conceito. Mais do que a projecção ou a organização de emoções socialmente pré-existentes sobre as consequências disjuntivas da migração enquanto diáspora, letras e poemas cantados autorizam a construção, a formação e a negociação dessas emoções enquanto discurso, um dos argumentos mais fortes de uma antropologia das emoções defendida pelas antropólogas Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990).

No caso da diáspora santiaguense, dominada por migrações laborais no período de governação colonial pós escravatura e no momento pós-colonial, *batuko* e *funaná* forneceram à população camponesa e, a partir de finais da década de 60, operária santiaguense, significativos recursos para desenvolver historicidades, interpretar e lidar intelectualmente com as assimetrias geradas pela migração.

Conclusões

A presente investigação partiu de uma experiência etnográfica multisituada para uma conceptualização antropológica, etnomusicológica e histórica sobre as práticas expressivas. Dois posicionamentos genéricos fundaram esse percurso epistemológico. O primeiro radicou no olhar e no questionamento pessoais sobre processos históricos, sociais, culturais e políticos construindo a experiência social dos cabo-verdianos, sempre a partir do prisma da cultura expressiva. No seu entrelaçamento complexo de diferentes meios de expressão, na condensação de diferentes períodos históricos audíveis e visualizáveis através da intersecção dos traços que compõem as suas estéticas e dos discursos que a rodeiam, na sua abrangente construção de sentido em torno de diferentes dimensões da vida social, a música e a dança encorajam, potencialmente, o estabelecimento de um conjunto de relações entre processos sociais que, sendo transversais a determinada formação social e histórica, ali emergem, se configuram e se evidenciam de modo distintivo. Mais do que um reflexo de formações sociais e históricas alargadas, encarei as práticas da música e da dança enquanto produtoras e constitutivas do significado cultural, e como um importante terreno onde as transformações sociais foram articuladas.

O segundo posicionamento relaciona-se com as fundações éticas a que aludi no segundo capítulo, construídas a partir do meu encontro com Dju e, no decorrer investigação, com *batukadera* e tocadores, e que pesaram num desenho particular de pesquisa no âmbito transnacional e multidimensional da produção da música e dança por cabo-verdianos no passado e no presente.

Ao partir das historicidades, das construções intelectuais e das imaginações da população cabo-verdiana santiaguense, e confrontá-las com outros materiais que caracterizaram igualmente o trajecto da investigação (de materiais escritos a outras vozes e localizações na realidade transnacional cabo-verdiana com que contactei ao longo do trabalho de terreno), procurei organizar conhecimento sobre as expressões culturais de Santiago. Esse conhecimento foi, com maior ou menor consciência pessoais, construído por alteridade à subalternização de *batuko* e *funaná* pelos discursos e práticas da governação colonial portuguesa, ao seu apagamento dos modos de representação cultural predominantes no período entre a elite cabo-verdiana, ao seu manuseamento simplificador nas narrativas nacionalistas ou às

persistentes formas de silêncio e de invisibilidade que as rodeiam no presente pós-colonial em Portugal. A partir destes posicionamentos, procurei elaborar um discurso antropológico e etnomusicológico crítico que possibilitasse iluminar as modalidades de poder que, no passado colonial e no presente pós-colonial, de diferentes modos, arredaram estas práticas da representação pública ou as construíram de modos diferentemente hegemónicos; e do mesmo modo, alargar a reflexão antropológica e histórica em torno da realidade partilhada por cabo-verdianos nas ilhas e nas suas diásporas.

Em concreto, procurei desenvolver uma reflexão sobre a trajectória colonial e pós-colonial das práticas expressivas criadas entre a Ilha de Santiago, Cabo Verde, e as localizações da diáspora de São Tomé e Príncipe e da AML. Foquei-me na produção das fronteiras historicamente cambiantes da diferença cultural construídas em torno das práticas expressivas do *batuko* e, sobretudo, do *funaná*, assim como das pessoas envolvidas na sua produção e *performance*. Procurei questionar a incidência desta história discursiva na experiência de práticas expressivas no presente pós-colonial, procurando resumi-la numa questão emergindo da etnografia: porque são os tocadores de *gaita* e *fero* simultaneamente imaginados enquanto icónicos da nação e enquanto ‘bandidos’?

No capítulo da problemática contrastei as formas de auto-representação de tocadores em Cabo Verde e na diáspora enquanto “bandidos”, e as formas de representação resultando da sua construção enquanto representantes de uma autenticidade e poética da nação, disseminada entre diferentes gerações de cabo-verdianos, colocada a circular por jovens músicos santiaguenses. Ao construir uma interrogação em torno desta coexistência, pretendi assinalar o papel dos regimes colonial e nacionalista em imaginações e construções da música e da subjectividade dos músicos no presente. E apurar em que medida os legados colonial e aquele da construção da nação se articulam e são experimentados no presente pós-colonial.

No período colonial tardio, uma formação racial produzida entre metrópole e colónia, organizando-se em torno das dicotomias do pensamento colonial europeu e, de um modo geral, da modernidade Ocidental (ancestralidade/ modernidade, barbárie/ civilização, África/ Europa) posicionou as práticas culturais de Santiago num nível hierarquicamente inferior de valor estético e cultural, homólogo às “insuficiências” do seu “apetrecho” racial. Este processo resultou de uma produção alargada da raça pelo estado metropolitano português e pelas autoridades administrativas e religiosas da

colónia, através de projectos raciais dirigidos à reprodução de hierarquias sociais, à manutenção da ordem e à extracção dos corpos produtores das populações que se manteve até ao fim da governação colonial. Foi substancialmente através do domínio da prática cultural, entendida de modo alargado enquanto performatividade, expressividade e produção de significado no quotidiano que o estado colonial definiu as suas fronteiras de inclusão e de exclusão e as identidades políticas de diferentes grupos de cabo-verdianos, construindo os regimes de mobilidade espacial e de trabalho diferentemente acessíveis a esses grupos.

Simultaneamente, o domínio da prática cultural foi crítico no campo discursivo da produção de significados sobre a raça e a classe social no quotidiano da sociedade cabo-verdiana. As práticas de produção e de consumo de diferentes géneros de música e dança codificaram diferentes noções de se ser crioulo cabo-verdiano entre as populações da colónia. Para o emergente grupo económico e social intermédio “da terra”, noções de crioullidade gravitaram em torno dos significantes da “portugalidade” e “europeidade” (por vezes mediadas por uma identificação com o Brasil) traduzidas pelas práticas musicais de instrumentos de corda, nomeadamente pela *morna* e que, no *continuum* racializado usado para se pensarem, tinham como negativo uma “africanidade” imaginada projectada para a população cabo-verdiana santiaguense e para as suas práticas expressivas. A sua racialização alargada na economia de poder da sociedade cabo-verdiana foi trabalhada e reinscrita pela população cabo-verdiana santiaguense, migrante na Praia e em São Tomé e Príncipe, na produção de uma identidade racializada e diaspórica que teve nas suas práticas expressivas – *batuko*, *funaná* e *tabanka*, entre várias artes verbais e performativas do quotidiano – o seu principal meio de organização de significado e de tracejamento.

Às construções da raça agregando-se às práticas expressivas, sobrepuseram-se, a partir da década de 40, projectos governamentais conjugando a acção do estado metropolitano, da administração da colónia, do seu corpo policial, de pessoas crentes em toda a ilha, de párocos e missionários, que procuraram inflectir a organização do parentesco, as práticas religiosas, rituais e expressivas. O modo coercivo como este projecto de actuação sobre o corpo e sobre a intimidade se exerceu, sublinhou os estatutos e identidades marginais de tocadores e *batukadera* na sociedade oficial crioula cabo-verdiana (quer em concepções transversais, quer nas concepções de subjectividade dos próprios *performers*), mas reforçou o significado cultural das suas práticas expressivas, a sua centralidade enquanto domínio de autonomia cultural, de

organização da experiência e de prazer socialmente construído. A história de conflitos e tensões envolvendo a população camponesa santiaguense no período colonial estruturou as suas construções de identidade em torno dos atributos da “sobrevivência” e da “resistência” pensadas face ao exigente meio ecológico e à desigual distribuição política de recursos. As suas práticas expressivas desempenharam um papel significativo nestas imaginações.

A partir de finais da década de 50, um grupo de nacionalistas liderados por Amílcar Cabral, elegeu igualmente as práticas expressivas da música e dança como um dos principais domínios de soberania cultural que, nas suas formas emergentes de activismo e ao longo da estruturação da luta diplomática e da luta armada, foram colocadas no centro de um projecto de nação e pensadas como a base da soberania política. No período, nacionalistas e anticoloniais, em direcção contrária à classe intelectual “da terra”, procuraram resgatar a *morna* de noções de “portugalidade” e desvinculá-la da órbita da política cultural metropolitana. A *morna* foi então actuada por poderes competidores, aquele destinado a autenticar a legitimidade do império e a manutenção das “províncias ultramarinas” perante a comunidade internacional, e aquele comprovando a base cultural da luta anticolonial. No período marcado pela implantação do PAIGC no arquipélago que acompanhou e sucedeu à Independência Nacional de Cabo Verde, os nacionalistas apoiaram-se nos géneros musicais maioritariamente partilhados pelos cabo-verdianos de diferentes ilhas (*morna* e *coladera*) para legitimar o projecto de um novo estado-nação e tornar hegemónica a sua governação.

O ambiente nacionalista baseado numa interpretação das ideias de Cabral, sobretudo na sua premissa de “retorno às fontes”, inspirou contudo a produção de novos estilos musicais baseados no *funaná* por conjuntos e intérpretes na cidade da Praia e nas localizações da diáspora, sobretudo a da AML, reclamando um projecto de nação que integrasse a experiência social e as práticas culturais subalternas da população camponesa. A prática musical encetou então, de modo decisivo, uma transformação nas concepções de nação da classe política. O resgate das experiências sociais e culturais “desprezadas” no âmbito do regime colonial tornou-se central nas narrativas nacionalistas enquanto “resistência ao colonialismo”. Durante o regime de partido único do PAICV foram crescentemente concebidas como icónicas da unificação de experiências insulares diferenciadas, e como apresentando prova de que

as diferenças e hierarquias de experiência social, de classe e de raça haviam sido ultrapassadas.

Os anos da política cultural dos regimes de partido único e os renovados processos de criatividade cultural em torno de *batuko*, *funaná* e *tabanka* na criação de novos estilos de música popular, vieram a moldar as práticas de jovens músicos que emergiram nos anos do regime pluripartidário e neoliberal. Guiados por renovados cosmopolitismos, sobretudo por aqueles emergindo da *world music*, vieram a criar estilos sintonizados com as estéticas desse domínio de mercado internacional. Inspirados na estética de Orlando Pantera, criaram estilos musicais assentes na emulação de configurações instrumentais dos géneros da Ilha de Santiago, na exploração das sonoridades acústicas dos instrumentos musicais e na representação da história e da experiência cultural das populações do interior de Santiago. A realidade cultural do quotidiano e a história de Cabo Verde constituíram, simultaneamente, o principal suporte criativo e o principal objecto discursivo das suas estéticas musicais, de tratamento cuidado da palavra e da oralidade na língua crioula, resultando numa poética da nação diaspórica cabo-verdiana.

Se através destas apropriações de *batuko*, *tabanka* e *funaná*, a população cabo-verdiana santiaguense foi objectivada enquanto icónica da ancestralidade da nação e do processo de formação da sociedade crioula através da diáspora do Atlântico Negro, a *performance* destes géneros e práticas expressivas em contextos de participação entre a comunidade diaspórica santiaguense persistiu enquanto *habitus* reproduzido no âmbito das redes do parentesco, da amizade e de comunidades localizadas, apontando para outros posicionamentos de identidade. Em particular, as práticas expressivas e sociabilidades participativas do *funaná* persistiram como tradutoras de uma experiência distintiva da classe social, da raça e do género no espaço da nação e da diáspora, sobretudo através da sua experiência enquanto migrante laboral na AML.

A sua experiência na anterior metrópole reproduziu *grosso modo* os posicionamentos da raça e da classe social característicos da sociedade colonial cabo-verdiana. O recorte espacial da sua exclusão e diferença (que em casos como o bairro 6 de Maio perdura há *ca.* de 40 anos), a vigilância policial quotidiana participando da onnipresença e da racialização da violência, a impossibilidade de acesso à cidadania formal traduzida na distinção cidadão/ migrante aprofundada por Kesha Fikes (2009) e bloqueando um acesso igualitário a mercados de trabalho em Portugal e na Europa, convocam a conhecida asserção formulada por Stuart Hall para o contexto da Grã

Bretanha do pós-guerra de que “a classe é a modalidade através da qual a raça é vivida” (Hall 1980: 341). A persistência histórica dos estatutos da população cabo-verdiana santiaguense evocam as sobreposições e continuidades do par colonial/ pós-colonial.

Para os tocadores, músicos e públicos predominantemente masculinos envolvidos nas práticas expressivas e sociabilidades de *gaita* e *fero* no interior de Santiago, na Praia e na AML, a experiência do *funaná* constitui uma das dimensões de uma construção e performatividade da masculinidade cabo-verdiana santiaguense que compreende, igualmente, as artes verbais da narrativa e do humor, os jogos, o consumo de bebidas alcoólicas e de alimentação em sociabilidades masculinas exclusivas. As racializações do passado e do presente e os seus enunciados de violência surgem ironicamente reinscritos nas construções e na performatividade da masculinidade cabo-verdiana santiaguense, condensando-se em torno das concepções da música e da subjectividade dos músicos, especialmente de *funaná* e de tocadores de *gaita* e *fero*.

Essas criativas reelaborações surgiram durante o trabalho de terreno sintetizadas no termo “bandido”. Na economia das relações de poder da sociedade colonial cabo-verdiana, “bandido” terá resultado do entrelaçamento entre uma ordem moral inculcada por párocos, um discurso normativo das autoridades civis e uma reinscrição discursiva por homens nas suas construções da masculinidade. As constelações de violência que o termo condensa, autorizam a associá-lo ao processo histórico da racialização e masculinização da população cabo-verdiana santiaguense que acompanhou a produção política da categoria identitária de *badiu*. As associações entre ser tocador e ser “bandido” foram sublinhadas durante o período colonial, especialmente aquele de actuação da Congregação do Espírito Santo, chegando ao presente através das historicidades de tocadores e públicos. Apesar de só ganhar pleno sentido quando proferido em contexto, o termo codifica um tipo de comportamento masculino potencialmente ameaçador de uma ordem familiar e social idealizada, dada a sua ligação aos contextos da sociabilidade masculina e à expressão da bravura, da destreza física, do uso da violência na defesa de reputações pessoais.

Na sua interpretação de construções de masculinidade em estilos de *hip-hop*, Paul Gilroy (1993) usou e alargou a asserção de Stuart Hall, ao defender que o “género é a modalidade através da qual a raça é vivida” (Gilroy 1993: 85). A hipermasculinidade do *funaná* e de tocadores de *gaita* e *fero* resulta de uma densa

articulação da classe social, raça e género que configura o papel *pivot* desta prática expressiva na produção da identidade diaspórica cabo-verdiana santiaguense.

Poder e diáspora incidiram de modos interrelacionados e complexos na experiência da cultura expressiva, nas suas economias transnacionais de produção e de mercadorização, nas estéticas e formações de identidade que se agregam a ela, quer no passado colonial, quer no presente pós-colonial. A política formal e as relações de poder no quotidiano normalizadoras da raça e da classe social configuraram historicamente a experiência diaspórica distintiva das populações santiaguenses. As experiências de São Tomé e de Portugal no período colonial vieram a inaugurar um conjunto de densas relações entre o transnacionalismo, a diáspora e a *performance* da música e dança. Estas relações, que procurei estruturar no primeiro capítulo em torno da distinção entre transnacionalismo e diáspora, podem ser conceptualmente organizadas em torno de dois eixos globais, tradutores do carácter indissociável das experiências de mobilidade e das identidades da diáspora de cabo-verdianos santiaguenses, e da *performance* das suas práticas expressivas.

O primeiro eixo, que defini de acordo com o conceito de campo social, *sonoro* e *expressivo*, transnacional, prende-se com a reunião dos meios necessários à produção e partilha social da música (instrumentos musicais, tecnologias de reprodução do som, fonogramas comerciais, mas igualmente os recursos materiais possibilitando a sua gravação por cabo-verdianos). Estas práticas, agentividades e estratégias sociais desenvolvidas ao longo de redes transnacionais de parentesco, amizade e comunidade, começaram a ganhar forma através da diáspora para São Tomé e Príncipe e do envolvimento com o trabalho contratado, primordialmente motivado ou resultando exclusivamente da compra de instrumentos musicais, nomeadamente de acordeões transformados em *gaita*. A circulação das mercadorias de produção e reprodução da música enquanto remessas sociais, sobretudo instrumentos musicais e fonogramas comerciais da música internacional, configuram os cosmopolitismos discrepantes das várias práticas expressivas partilhadas por cabo-verdianos.

O segundo eixo, que defini a partir de uma interpretação do conceito de diáspora, prende-se quer com a permanente construção e interrogação da experiência da migração entre cabo-verdianos, quer com os idiomas de imaginação e de sentimento usados na prática expressiva, que relativamente ao *funaná* procurei

materializar ao analisar a vocalização de sujeitos de diáspora nas sociabilidades masculinas e na prática do “desafio” e do seu dispositivo da “nomeação”.

Durante um convívio realizado na casa de Dju no bairro de Eugénio Lima, ocorrido na minha curta estadia em Cabo Verde, em Março de 2009, um homem que participava enquanto tocador de *fero*, Djon Lopi, convidou todos os rapazes e homens presentes na sociabilidade a visitarem a sua casa. Sabendo que no dia seguinte eu regressaria a Portugal, pretendia que eu entregasse alguns bens “da terra” a um dos seus filhos, conhecido no bairro como Meno di Djon Lopi, que há meses vivia na AML. Ao convivermos durante esse fim de tarde, Djon comunicou-me a sua preocupação com o bem-estar do filho e transmitiu-me o desejo que o encontrasse em Lisboa, lhe comunicasse que havíamos estado juntos numa *sabura* entre amigos comuns, mediada pelos sons da *gaita*, *fero* e da voz, projectando igualmente uma futura relação de amizade entre nós.

Em sua casa, a sua mulher e filhas asseguraram que os recém-chegados se alimentariam de um prato de xerém. Djon insistiu com Dju para que tocassem juntos *Nhô Balentim* (“O Senhor Valentim”), um *samba* e *batuko* caricaturando, como muitos dos repertórios santiaguenses, aqueles que exercem poder através das relações sociais. A canção, que cheguei a interpretar como parodiando a figura do “morgado”, ridiculariza um homem conhecido como *Balentim* que entre as décadas de 50 e 60 regressou a Santiago após uma longa experiência de migração, fazendo valer-se do estatuto conferido pela acumulação de capital, para sujeitar os outros a maus tratos, sobretudo as mulheres. Na narrativa fragmentada e aberta da canção, sobre a qual ouvi inúmeras interpretações, *Balentim* casa-se com uma mulher que durante a cerimónia do casamento, descobre não ser “pura”, enfrentando a chacota da população.

Nhô Balentim é uma das muitas canções de repertórios cabo-verdianos que configuram a realidade da migração como acarretando dimensões negativas, quer para os que partem e regressam, quer para os que se mantêm na terra. Além das ideias genéricas de que o capital material não autoriza por si só a aquisição de um estatuto diferenciado por migrantes retornados, e de que os bens materiais corrompem a autenticidade das relações e a expressão dos sentimentos, *Nhô Balentim* é mais especificamente uma das canções criadas por cabo-verdianos santiaguenses que descrevem como a experiência da migração arreda os homens da “pureza” do corpo feminino crioulo.

Ao interpretarem a canção, construída a partir de um relato de várias vozes numa estrutura poética e melódica dialógica, Djon e Dju substituíram o nome repetido de *Balentim*, por aquele de Meno, o rapaz migrado, e a canção, entoada por todos, ganhou contornos crescentemente melancólicos e um novo conteúdo semântico nos processos de imaginação entretecidos na cultura expressiva entre aqueles que vivem nas ilhas e aqueles “embarcados”. À porta da casa da família de Djon Lopi, Dju evocou verbalmente, pela primeira vez, os conteúdos específicos do meu trabalho. Referindo-se ao turbilhão de acontecimentos e de emoções desses dias, disse-me: “tens de falar disto: desta força, desta resistência, desta sobrevivência”¹⁴⁵. No confronto e na negociação entre o meu olhar, personalidade, emoções, bagagem crítica e posições, e os das pessoas que conheci durante os anos da investigação, espero ter comunicado alguns dos múltiplos modos através dos quais os cabo-verdianos configuraram a sua história, e organizaram a sua experiência individual e colectiva em torno da “força”, da “resistência” e da “sobrevivência” das suas práticas da música e da dança.

¹⁴⁵ Transcrição a partir de notas de terreno

Bibliografia

- Abu-Lughod, Lila (1986) *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.
- Abu-Lughod, Lila (1991) "Writing against Culture", in Fox, Richard (ed.) (1991) *Recapturing Anthropology*. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press.
- Abu-Lughod, Lila (1997) "The Interpretation of Culture(s) after Television", in "The Fate of 'Culture': Geertz and Beyond", número especial de *Representations* 59: 109-134.
- Abu-Lughod, Lila e Catherine A. Lutz (1990) "Introduction: emotion, discourse, and the politics of everyday life", in *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-23.
- Alexandre, Valentim (1998) "Nação e Império", in Bethencourt, Francisco e Kirty Chaudhury (eds.) *História da Expansão Portuguesa, vol. 4*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 90-142.
- Alfama, José Bernardo (1910) *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Commercial.
- Almeida, Miguel Vale de (2000a) *Senhores de Si. Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*. Lisboa: Fim de Século.
- Almeida, Miguel Vale de (2000b) *Um Mar da Cor da Terra. Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta Editores.
- Almeida, Miguel Vale de (2002) "O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso lusófono", in Bastos, Cristiana; Miguel Vale de Almeida e Bela Feldman-Bianco (orgs.) *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Almeida, Miguel Vale (2004a) "O Projecto Crioulo. Cabo Verde, Colonialismo e Crioulidade", in *Outros Destinos. Ensaios de Antropologia e Cidadania*. Porto: Campo das Letras.
- Almeida, Miguel Vale (2004b) "Crioulização e Fantasmagoria", Série Antropologia 365, Brasília (<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie365empdf.pdf>).
- Amaral, Ilídio (1964) *Santiago de Cabo Verde. A Terra e os Homens*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigações do Ultramar.

- Amuta, Chidi (1995) “Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation”, in Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (eds.) *Post-Colonial Studies Reader*. Londres: Taylor & Francis.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso Books.
- Appadurai, Arjun (1986) “Introduction: commodities and the politics of value”, in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun (1997a) “The Production of Locality” in *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun (1997b) “Discussion. Fieldwork in the Era of Globalization”, in Sandra Bamford e Joel Robbins (eds.) *Fieldwork in the Era of Globalization*, número especial de *Anthropology and Humanism* 22(1): 115-118.
- Asad, Talal (ed.) (1973) “Introduction”, in *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres: Ithaca Press.
- Averill, Gage (1997) *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bakhtin, Mikhail (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1986) “The Problem of Speech Genres”, in *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin: The University of Texas Press, pp. 60-102.
- Barbosa, Carlos Elias e Max Ruben Ramos (2008) “Vozes e movimentos de afirmação: os filhos de cabo-verdianos em Portugal”, in in Góis, Pedro (ed.) *Comunidades Cabo-Verdianas. As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. Lisboa: ACIDI (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), Coleção Comunidades.
- Basch, Linda; Schiller, Nina Glick; Blanc, Cristina Szanton Blanc (1994) *Nations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. Luxemburgo: Gordon and Breach Science Publishers.
- Batalha, Luís (2004) “A elite portuguesa-cabo-verdiana: ascensão e queda de um grupo colonial intermediário”, in Carvalho, Clara e João de Pina Cabral (orgs.) *A Persistência da História*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Bhabha, Homi K. (2001) “Unsatisfied: Notes on Vernacular Cosmopolitanism”, in Castle, Gregory (ed.) *Postcolonial Discourses: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 39-53.
- Biehl, João; Byron Good e Arthur Kleinman (2007) “Introduction: rethinking subjectivity”, in *Subjectivity: Ethnographic Investigations*. Berkeley: University of California Press.
- Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde (1866) “Edital”, *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*, nº12, 24 de Março 1866, p.60. Cidade da Praia, Santiago: Imprensa Nacional.
- Born, Georgina e David Hesmondhalgh (eds.) (2000) “Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music”, in *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley e Los Angeles: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre (2000/ 1972) *Esquisse d’une Théorie de la Pratique*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2007/ 1977) “Afterword”, in Rabinow, Paul (2007/ 1977) *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press.
- Brásio, António (1973) *História e Missiologia. Inéditos e Esparsos*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola.
- Brito, Margarida (1998) *Os Instrumentos Musicais em Cabo Verde*. Praia, Mindelo: Centro Cultural Português.
- Buchanan, Donna (2006) *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cabral, Amílcar (1974) *P.A.I.G.C. Unidade e Luta*. Lisboa: Publicações Nova Aurora.
- Cabral, Amílcar (1999) *Nacionalismo e Cultura*. Santiago de Compostela: Edicions Laio Vento.
- Cabral, Amílcar (2008/ 1969) “A arma da teoria”, in *Documentário*. Lisboa: Edições Cotovia/ Biblioteca Editores Independentes.
- Cabral, Amílcar (2008/ 1972) “O papel da cultura na luta pela libertação”, in *Documentário*. Lisboa: Edições Cotovia/ Biblioteca Editores Independentes.
- Cabral, Amílcar (2008) *Documentário*. Lisboa: Edições Cotovia/ Biblioteca Editores Independentes.
- Cardoso, Pedro Monteiro (1933) *Folclore Caboverdeano*. Porto: Maranus.
- Carling, Jørgen e Luís Batalha (2008) “Cape-verdean Migration and Diaspora”, in Batalha, Luís e Jørgen Carling (eds.) *Transnational Archipelago. Perspectives*

- on Cape-verdean Migration and Diaspora*. Amesterdão: University of Amsterdam Press.
- Carreira, António (1972) *Cabo Verde. Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*. Lisboa: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa.
- Carreira, António (1977) *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Castelo, Claudia (1998) 'O Modo Português de Estar no Mundo'. *O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.
- Castelo-Branco, Salwa e Jorge Freitas Branco (2003) "Folclorização em Portugal: uma perspectiva", in *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Castles, Steven e Mark J. Miller (1993) *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*. Hampshire e Londres: MacMillan Press.
- Cerrone, Frederico (1983) *História da Igreja de Cabo Verde*. Praia: edição de autor.
- Chabal, Patrick (1983) *Amilcar Cabral. Revolutionary Leadership and People's War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatterjee, Partha (1986) *Nationalist Thought and the Colonial World*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Chatterjee, Partha (1993) *The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Cidra (2008a) "Cape Verdean Migration, Music Recording and Performance", in Batalha, Luís e Jorgen Carling (orgs.) *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amesterdão: University of Amsterdam Press.
- Cidra (2008b) "Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, *world music* e múltiplas formações crioulas", in Góis, Pedro (ed.) *Comunidades Cabo-Verdianas. As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. Lisboa: ACIDI (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), Colecção Comunidades.
- Cidra, Rui (2010a) "B.Leza", in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX A-C*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

- Cidra (2010b) “Cabo Verde em Portugal, Música de”, in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX A-C*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Cidra (2010c) “Migração, Música e”, in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX L-P*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Cidra (2010d) “Pop Rock”, secções i, ii, iii, iv, in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX P-Z*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Cidra, Rui (2010e) “Quejas, Fernando, Aguiar”, in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX A-C*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Cidra, Rui (2010f) “Rendall, Luís”, in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX A-C*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Clifford, James (1997) *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, James e George Marcus (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Robin (1997) *Global Diasporas*. Washington: University of Washington Press.
- Comaroff, Jean e John (1991) *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa. Volume One*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Comaroff, Jean e John (2004) “Criminal Obsessions, after Foucault: Postcoloniality, Policing, and the Metaphysics of Disorder”, *Critical Inquiry*, 30(4): 800-824.
- Cooper, Frederick (2005) *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Cooper, Frederick e Ann Laura Stoler (1997) “Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda”, in Frederick Cooper e Ann Laura Stoler (eds.) (1997) *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. California: University of California Press.
- Cowan, Jane K. (1990) *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.

- Crapanzano, Vincent (1980) *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Da Silva, Baltasar Lopes (1984) *Dialecto Crioulo de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Darwin, Charles (1997/ 1906) *Uma Viagem a Bordo do Beagle*. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Parque Expo 98, S.A.
- Dirks, Nicholas B. (1992) "Introduction: Colonialism and Culture", in Dirks, Nicholas (ed.) *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Ebron, Paulla (2002) *Performing Africa*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.
- Erlmann, Veit (1996) "The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990's", *Public Culture* 8(3): 467-487.
- Farinha, António Lourenço (1942) *A Expansão da Fé na África e no Brasil (Subsídios para a História Colonial) I Volume*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca/ Agência Geral de Colónias.
- Feld, Steven (1990) *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (1996) "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua, New Guinea", in Feld, Steven e Keith Basso (eds.) *Senses of Place*. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press.
- Feld, Steven e Keith Basso (1996) "Introduction", in *Senses of Place*. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press.
- Feld, Steven e Aaron Fox (1994) "Music and Language", *Annual Review of Anthropology* 23: 25-53.
- Feld, Steven e Aaron Fox (2000) "Music", *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1-2): 159-162.
- Fernandes, Armando Napoleão (1991/1943) *O Dialecto Crioulo: Léxico do Dialecto Crioulo do Arquipélago de Cabo Verde*. S. Vicente, Cabo Verde: Gráfica do Mindelo.
- Fernandes, Gabriel (2006) *Em Busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde Crioulo*. Santa Catarina: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Ferreira, António Matos (1998) "Correntes cristãs na definição do espaço colonial

- português”, in Bethencourt, Francisco e Kirty Chaudhury (eds.) *História da Expansão Portuguesa, vol. 4*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 425-443.
- Ferreira, Manuel (1986/ 1936-1960) (ed.) *Claridade. Revista de Artes e Letras*. Linda-a-Velha: África Literatura Arte e Cultura.
- Ferreira, Manuel (1977) *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Venda Nova: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Fikes, Kesha (2000) *Santiaguense Cape Verdean Women in Portugal: Labour Rights, Citizenship and Diasporic Imagination*. University of California, Los Angeles, Doctoral Dissertation.
- Fikes, Kesha (2009) *Managing African Portugal. The Citizen-Migrant Distinction*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Foner, Nancy (1997) “What’s new about transnationalism? New York Immigrants Today and at the turn of the Century”, *Diaspora*, 6 (3): 355-376.
- Foucault, Michel (2002/ 1969) *The Archaeology of Knowledge*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Foucault, Michel (2004/ 1971) *L’Ordre du Discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (2002/ 1975) *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1994/ 1976) *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Lisboa. Relógio d’Água.
- Foucault, Michel (2004/ 1977) “Poder e Saber”, in *Ditos e Escritos IV. Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- Foucault, Michel (2004/ 1978) “A Governamentalidade”, in *Ditos e Escritos IV. Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- Foucault, Michel (1982) “The Subject and Power”, *Critical Inquiry*, 8(4): 777-795.
- Fox, Aaron A. (2004) *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Freyre, Gilberto (1953) *Aventura e Rotina. Sugestões de uma viagem à procura das constates portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Giddens, Anthony (1997) *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gilroy, Paul (1987) *There ain’t no Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso Books.

- Glick Schiller, Nina e Georges Eugene Fouron (2001) *Georges Woke Up Laughing: Long-distance Nationalism and the Search for Home*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Góis, Pedro (2006) *Emigração Cabo-verdiana para (e na) Europa e a sua Inserção em Mercados de Trabalho Locais: Lisboa, Milão, Roterdão*. Lisboa: ACIME.
- Guarnizo, Eduardo e Michael Peter Smith (1998) "The Locations of Transnationalism", in Smith, Michael Peter e Eduardo Guarnizo (eds.) *Transnationalism from Bellow*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Guilbault, Jocelyne (1993) *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Guilbault, Jocelyne (2005) "Audible Entanglements: Nation and Diasporas in Trinidad's Calypso Music Scene", *Small Axe* 17: 40-63.
- Guilbault, Jocelyne (2007) *Governing Sound: the Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gupta, Akhil e James Ferguson (1997) *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.
- Gupta, Akhil e James Ferguson (2002/ 1992) "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference", in Inda, Jonathan Xavier e Renato Rosaldo (eds.) (2002) *The Anthropology of Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Gutman, Matthew C. (1997) "Trafficking in men: the anthropology of masculinity", *Annual Review of Anthropology*, 26: 385-409.
- Hall, Stuart (1980) "Race, articulation and societies structured in dominance", in *Sociological Theories: Race and Colonialism*. Paris: UNESCO.
- Hall, Stuart (1990) "Cultural Identity and Diaspora", in Rutherford, Jonathan (ed.) *Identity. Community, Culture and Difference*. Londres: Lawrence e Wishart.
- Hall, Stuart (1992) "New Ethnicities", in Donald, James e Ali Ratansi (eds.) *'Race', Culture and Difference*. Londres: Sage/ The Open University.
- Hall, Stuart (1996) "'When was the 'Postcolonial?' Thinking at the limit", in Chambers, Iain e Lidia Curti (1996) *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hall, Stuart (1999) "Thinking the Diaspora. Home-thoughts from Abroad", *Small Axe* 6: 1-18.
- Hannerz, Ulf (2003) "Being there... and there... and there! Reflections on multi-site ethnography", *Ethnography* 4(2): 201-216.

- Harrington, Helmi Strahl e Gerhard Kubik (2001) “Accordion”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press: 56-66.
- Herzfeld, Michael (1985) *The Poetics of Manhood. Identity and Contest in a Greek Village*. Princeton: Princeton University Press.
- Herzfeld, Michael (1997) *Portrait of a Greek Imagination. An Ethnographic Biography of Andreas Nenedakis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herzfeld, Michael (2001a/ 1987) *A Antropologia do Outro Lado do Espelho. Etnografia Crítica nas Margens da Europa*. Algés: Difel.
- Herzfeld, Michael (2001b) *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Hicks, David e Margaret A. Gwynne (1994) *Cultural Anthropology*. Nova Iorque: Harper College Publishers.
- Hoffman, JoAnne (2008) “Diasporic Networks, Political Change, and the Growth of Cabo-Zouk Music”, in Batalha, Luís e Jørgen Carling (eds.) *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape-verdean Migration and Diaspora*. Amesterdão: University of Amsterdam Press.
- Hurley-Glowa, Susan (1997) *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Dissertação de Doutoramento no departamento de música da Universidade de Brown. Ann Arbor, Michigan: University of Microfilms International.
- Kapferer, Bruce (2000) “Star Wars: About Anthropology, Culture and Globalization”, *The Australian Journal of Anthropology*, 11:2: 174-198.
- Kubik, Gerhard (1997) “O intercâmbio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XIV”, in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (org.), *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Kubik, Gerhard (2001) “The accordion in Africa”, in Harrington, Helmi Strahl e Gerhard Kubik, “Accordion”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan.
- Léonard, Yves (2000a) “O Império Colonial Salazarista”, in Bethencourt, Francisco e Kirti Chauduri (dir.) *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5, Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Temas e Debates/ Circulo de Leitores.

- Léonard, Yves (2000b) “O Ultramar Português”, in Bethencourt, Francisco e Kirti Chauduri (dir.) *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5, Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Temas e Debates/ Circulo de Leitores.
- Levitt, Peggy (2001) *The Transnational Villagers*. Berkeley: University of California Press.
- Lobban Jr., Richard A. (1995) *Cape Verde. Crioulo Colony to Independent Nation*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Lobban Jr., Richard A. e Marlene Lopes (eds.) (1995) *Historical Dictionary of the Republic of Cape Verde*. Lanham: Scarecrow Press.
- Lobo, Andréa de Sousa (2008) “And when the Women Leave? Female emigration from Boavista”, in Batalha, Luís e Jørgen Carling, *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape-verdean Migration and Diaspora*. Amsterdão: University of Amsterdam Press.
- Loomba, Ania (1998) *Colonialism/ Postcolonialism. The New Critical Idiom*. Londres: Routledge.
- Lopes, José Vicente (1997) *Cabo Verde: Os Bastidores da Independência*. Praia: Spleen.
- Lopes Filho, João (1976) *Cabo Verde. Apontamentos Etnográficos*. Lisboa: Edição de Autor.
- Losa, Leonor (2009) “‘Nós Humanizámos a Indústria’: Reconfiguração da produção fonográfica e mudança musical em Portugal nos anos 60”. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Machado, Fernando Luís (1997) “Contornos e especificidades da imigração em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 24, 1997, pp. 9-44.
- Malkki, Liisa (1995) *Purity and Exile. Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Manuel, Peter (1988) *Popular Musics of the Non-Western World*. Londres e Nova Iorque: Oxford University Press.
- Manuel, Peter com Keneth Bilby e Michael Largey (1995) *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Filadélfia: Temple University Press.
- Manuel, Peter (2001) “Popular Music (ii) World Popular Music”, in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres e Nova Iorque: New Grove Press.

- Manuel, Peter (ed.) (2009) *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Filadélfia: Temple University Press.
- Marcus, George E. (1998a) *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, George E. (1998b) “Anthropology on the Move”, in *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, George E. (1998c) “Ethnography in/ of the World System. The Emergence of Multi-sited Ethnography”, in *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, George E. (1998d) “The Uses of Complicity”, in *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Marques, M. Margarida; Rui Santos e Fernanda Araújo (2000) “Ariadne’s thread: Cape Verdean women in transnational webs”, *Global Networks* 1, 3: 283-306.
- Martins, Vasco (1988) *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- McCall, John (2000) *Dancing Histories: Heuristic Ethnography with the Ohafia Ibo*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- McClintock, Anne (1995) “Postcolonialism and the Angel of progress”, in *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. Londres: Routledge.
- Meintel, Deirdre (1984) *Race, Culture and Portuguese Colonialism in Cabo Verde*. Foreign and Comparative Studies, African Series, nº41. Syracuse, Nova Iorque: Syracuse University.
- Meintel, Deirdre (2002) “Cape Verdean Transnationalism, Old and New”, *Anthropologica*, XLIV: 25-42.
- Mercer, Kobena (1994) “Diaspora Culture and the Dialogical Imagination”, in *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Middleton, Richard e Peter Manuel (2001) “Popular Music”, in Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres e Nova Iorque: New Grove Press.
- Mintz, Sidney (1985) *Sweetness and Power*. Nova Iorque: Penguin.

- Mintz, Sidney (1996) “Enduring Substances, Trying Theories: The Caribbean Region as Oikoumenê”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 2: 289-311.
- Monson, Ingrid (1999) “Riffs, Repetition, and Theories of Globalization,” *Ethnomusicology* 43(1): 31-65.
- Monteiro Júnior, Júlio (1974) *Os Rebelados da Ilha de Santiago, Cabo Verde. Elementos para o Estudo Socio-Religioso de uma Comunidade*. Lisboa: Centro de Estudos de Cabo Verde.
- Moorman, Marissa (2008) *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press.
- Mortaigne, Veronique (1997) *Cesaria Évora. La Voix du Cap-Vert*. Paris: Actes Sud.
- Nascimento, Augusto (2003) *O Sul da Diáspora. Cabo-verdianos em Plantações de São Tomé e Príncipe e Moçambique*. Praia: Edição da Presidência da República de Cabo Verde.
- Nascimento, Augusto (2008) “Cape Verdeans in São Tomé and Príncipe”, in Batalha, Luís e Jørgen Carling, *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape-verdean Migration and Diaspora*. Amsterdão: University of Amsterdam Press.
- Nugent, David (2004) “Governing states”, in Nugent, David e Joan Vincent (eds.) *A Companion to the Anthropology of Politics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Okely, Judith e Hellen Callaway (eds.) (1992) *Anthropology and Autobiography*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Oliveira, João Nobre de (1998) *Imprensa Cabo-verdiana, 1820-1975*. Macau: Fundação Macau.
- Omi, Michael e Howard Winant (1994) *Racial Formation in the United States. From the 1960s to the 1990s*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Ong, Aihwa (1999) *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press.
- Ortner, Sherry B. (1997) “Fieldwork in the Postcommunity”, in Sandra Bamford e Joel Robbins (eds.) *Fieldwork in the Era of Globalization*, número especial de *Anthropology and Humanism* 22(1): 61-80.
- Ortner, Sherry B. (2005) “Subjectivity and Cultural Critique”, *Anthropological Theory*, 5 (1): 31-52 [Consultado em: http://www.vibrant.org.br/downloads/v3n1_sacc.pdf: 37-66].

- Passaro, Joanne (1997) “‘You Can’t take the Subway to the Field’: ‘Village’ Epistemologies in the Global Village”, in Gupta, Akhil e James Ferguson (1997) *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.
- Pedro, António (1929) *Diário. Espécie de Confidências*. Praia: Tipografia de Cabo Verde.
- Pimenta, Alberto (s.d.) “Morna do Minho. Nova dança de salão”, in *Morna, Brinde do Sabonete e Veloutine. Perfumaria Confiança*. Braga: Perfumaria Confiança.
- Pires, Rui Pena (2000b) “A Imigração”, in Bethencourt, Francisco e Kirti Chauduri (dir.) *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5, Último Império e Recentramento (1930-1998)*, Lisboa, Navarra: Temas e Debates/ Círculo de Leitores: 197-211.
- Portes, Alejandro (2004) “Convergências teóricas e dados empíricos no estudo do transnacionalismo imigrante”, *Revista Crítica de Ciências Sociais* 69: 73- 93.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Quintinha, Julião (1928) *África misteriosa: crónicas e impressões duma viagem jornalística nas colónias da África*. Lisboa: Portugal Ultramar.
- Radano, Ronald e Phillip V. Bohlman (2000) “Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence”, in *Music and the Racial Imagination*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Rapport, Nigel (2000) “Discourse”, in Rapport, Nigel e Joana Overing (eds.) *Social and Cultural Anthropology. The Key Concepts*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Rosaldo, Renato (1989) *Culture and Truth: the remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press.
- Rouse, Roger (2002/ 1991) “Mexican Migration and the Social Space of Postmodernism”, in Inda, Jonathan Xavier e Renato Rosaldo (eds.) (2002) *The Anthropology of Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Sahlins, Marshall (1993) “Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the Context of Modern World History”, *Journal of Modern History* 65: 1-25.
- Said, Edward (2004/ 1978) *Orientalismo*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Sanches, Manuel Ribeiro (org.) (2006) *Portugal não é um país pequeno. Contar o império na póscolonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia.

- Sardo, Susana (2010) *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, Identidade e Emoções*. Alfragide: Texto Editores.
- s.a. (2004) *Mário Lúcio Tradi-Sons*. Culturgest, Grupo Caixa Geral de Depósitos.
- Scott, David (1999) *Refashioning Futures. Criticism after Postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press.
- Scott, James C. (1990) *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Seeger, Anthony (2002) “Music and Dance”, in Ingold, Tim (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*. Londres: Routledge.
- Silva, António E. Duarte (2008) “Apresentação”, in Cabral, Amílcar, *Documentário*. Lisboa: Edições Cotovia/ Biblioteca Editores Independentes.
- Stewart, Kathleen (1996) *A Space on the Side of the Road. Cultural Poetics in an ‘Other’ America*. Princeton: Princeton University Press.
- Stokes, Martin (1994) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Stokes, Martin (2000) “East, West and Arabesk”, in Born, Georgina e David Hesmondhalgh (eds.) (2000) *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley e Los Angeles: The University of California Press.
- Stoler, Ann Laura (1995) *Race and the Education of Desire. Foucault’s History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham: Duke University Press.
- Stoler, Ann Laura (2010/ 2002) *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the intimate in Colonial Rule*. Berkeley: University of California Press.
- Stoller, Paul (1997) “Globalizing Method: The Problems of Doing Ethnography in Transnational Spaces”, *Anthropology and Humanism*, 22(1), Fieldwork in the Era of Globalization, 81-94.
- Sugarman, Jane (1999) “Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discourses of Albanian Nationalism”. *Ethnomusicology* 43(3): 419-458.
- Tavares, Eugénio (1969/ 1932) *Mornas Cantigas Crioulas*. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde.
- Tavares, Manuel de Jesus (2005) *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-Verdiana*. Praia: Centro Cultural Português, Instituto Camões.
- Thomas, Nicholas (1994) *Colonialism’s Culture. Anthropology, Travel and*

- Government*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.
- Trajano Filho, Wilson (2006a) “A sociabilidade da diáspora: o retorno”, *Série Antropologia*, Vol. 380, Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.
- Trajano Filho, Wilson (2006b) “Por uma etnografia da resistência: o caso das *tabancas* de Cabo Verde”, *Série Antropologia*, Vol. 408, Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.
- Trouillot, Michel-Rolph (2002) “Culture on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context”, in Axel, Brian Keith (ed.) *From the Margins. Historical Anthropology and its Futures*. Durham: Duke University Press.
- Trouillot, Michel-Rolph (2003) *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Palgrave MacMilan: Nova Iorque.
- Trovão-Bastos, Susana Pereira (2005) “‘Hierarchical Alterity is a Mere Illusion’. Some Reflections on the Creative Power of Women’s Expressive Traditions in the Portuguese-Speaking Hindu Diaspora”, *Lusotopie* XII (1-2): 109-124
- Tsing, Anna Lowenhaupt (1993) *In the Realm of the Diamond Queen. Marginality in an Out-of-Way Place*. Princeton: Princeton University Press.
- Turino, Thomas (2000) *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Turino, Thomas (2008) *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Valverde, Paulo (1997) “O Corpo e a Busca de Lugares da Perfeição: Escritas Missionárias da África Colonial Portuguesa, 1930-60”, *Etnográfica* 1(1): 73-96.
- Vasconcelos, João (2006) “Filhos da terra, ou Lamarck em Cabo Verde”, *Working Paper*, não publicado.
- Vasconcelos, João (2007) *Espíritos Atlânticos: Um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde*. Tese de Doutorado em Antropologia Social e Cultural. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.
- Vertovec, Steven e Robin Cohen (1999) “Introduction”, in *Migration, Diasporas and Transnationalism*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Wade, Peter (2000) *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: Chicago University Press.
- Werbner, Pnina (2006) “Vernacular Cosmopolitanism”, *Theory, Culture & Society* 23(2-3): 496-498.

Williams, Patrick e Laura Chrisman (eds.) *Colonial Discourse/ Post Colonial Theory*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Wolf, Eric (1982) *Europe and the People Without History*. California: University of California Press.

Entrevistas citadas

Alfredo Freire (Alfredo Vale de Brito, n. Libron de Engenhos, 1924; m. Órgãos, 2007). Pico Senhor do Mundo, Órgãos, Ilha de Santiago, 28 de Junho de 2003.

Ano Nobo (Fulgêncio Lopes Tavares, n. S. Nicolau Tolentino, São Domingos, Santiago, 1 de Janeiro de 1933), 21 de Junho de 2003, Água de Gato, São Domingos
Anton Barreto (Antão Barreto Martins, n. Achada Ponta, Ilha de Santiago, 12 Dezembro de 1919). Centro de Saúde de Santa Cruz, Pedra Badejo, Junho de 2003.

Arnaldo Andrade (Arnaldo Andrade Ramos, n. Sal Rei, Boavista, 1957). Lisboa, 8 de Abril de 2010.

Belo Freire (Eduino Mendes de Brito, n. Pico, 14 de Junho de 1964). Pico São Salvador do Mundo, Santiago, Praia, 28 de Junho de 2003.

Bino (Carlos Alberto Pereira Lopes, n. Calabaceira, Praia, 29 de Dezembro de 1969). Lisboa, 29 de Março de 2009.

Bitori di Nha Bibinha. Achadinha, Cidade da Praia, Santiago, Cabo Verde, 12 de Maio de 2003.

Dimingo Denxo (Domingos Lopes Borges, n. Selada, São Miguel, Ilha de Santiago, 1950), Bairro 6 de Maio, Damaia, 9 de Abril de 2004.

Dju (António Virgolino dos Santos Moreno, n. Loura, São Domingos, ilha de Santiago, 19 de Agosto de 1975). Vila Nova, Cidade da Praia, 3 de Dezembro de 2003.

Florzinha (Gualdina Monteiro, n. São Lourenço dos Órgãos, Santiago, 29 de Julho de 1947), Bairro de Eugénio Lima, Cidade da Praia, Santiago, 17 de Julho de 2003.

Florzinho, 3 de Abril de 2004; Bairro 6 de Maio, Damaia;

Formosa (Andradina Moniz Pereira, n. Espinho Branco, Calheta, São Miguel, 12 de Agosto de 1965) incluída na entrevista de grupo realizada às mulheres do Grupo de Batuko Finka Pé de Achada Eugénio Lima. Eugénio Lima, Praia, Santiago, Cabo Verde, 17 de Julho de 2003.

Daniel di Palo, 9 de Abril de 2004

Humbertona (Humberto Bettencourt, n. Santo Antão, 17 de Fevereiro de 1940), Cidade da Praia, Santiago, 17 de Junho de 2003.

Iduíno (Estevão Moreno Tavares, n. Achada de São Felipe, Praia, 10 de Abril de 1968). Lisboa, 29 de Março de 2009.

Ildo Lobo (Ildo Neves Silva de Sousa Lobo, n. Ilha de Sal, 25 de Novembro 1953; m. Praia, 2005). Fazenda, Praia, Ilha de Santiago, 2003.

José Avelino Gomes Leal (n. Picos São Salvador do Mundo, Santiago, 5 Setembro de 1961). Odivelas, 11 de Abril 2010.

José da Silva. Montmartre, Paris, 21 de Março de 2004.

Jovelino di Palo, 6 de Abril de 2004, Cova da Moura

Juvenália (Juvenália Gomes Varela, n. Santa Catarina, 13 de Maio de 1950) incluída na entrevista de grupo realizada às mulheres do Grupo de Batuko Finka Pé de Achada Eugénio Lima. Eugénio Lima, Praia, Santiago, Cabo Verde, 17 de Julho de 2003.

Káká di Dom (Carlos Varela de Almeida, n. Pico Leão, São João Baptista, Ilha de Santiago, 23 de Junho de 1958), Avenida Cidade Lisboa, Mercado Sucupira, Cidade da Praia, Ilha de Santiago, 19 de Junho de 2003.

Kodé di Dona (Gregório Vaz, n. Miné, São Nicolau Tolentino, São Domingos, 10 de Julho de 1940), São Martinho Grande, Ilha de Santiago, 10 de Maio de 2003.

Kodé di Teti (Pedro Martins Ferreira, n. Rincon, Santa Catarina, 7 de Março 1945, m. 2008), Quinta do Mocho, Loures, 25 de Fevereiro de 2006.

Lelo (Alberto Barros Freire, n. Pico São Salvador do Mundo, Santa Catarina, Ilha de Santiago, 11 de Julho de 1957), Tira-Chapéu, cidade da Praia, 12 de Dezembro de 2003.

Manu Mendi (Pedro Mendes Sanches Robalo, n. 16 de Setembro de 1927, Chaminé, Ilha de Santiago) Rubon Chiqueru, Santiago, 29 de Junho de 2003.

Manuel de Novas (Manuel Jesus Lopes, n. Ribeira Grande, Santo Antão, 28 de Fevereiro 1939), Mindelo, 16 de Setembro de 2003

Nacia Gomi (Maria Inácia Gomes Correia, n. Principal, S. Miguel Arcanjo, 13 de Julho de 1925), Pedra Badejo, Ilha de Santiago, 22 de Junho de 2003.

Natalina (Marisa Furtado da Cruz, n. Pico Leão, São João Baptista, Santiago, Cabo Verde, 1982), incluída na entrevista de grupo realizada às mulheres do Grupo de Batuko Finka Pé de Achada Eugénio Lima. Eugénio Lima, Praia, Santiago, Cabo Verde, 17 de Julho de 2003.

Nazaré. Plateau, 20 de Maio de 2003

Nésio (Enésio Moreno Moniz, n. Longuera, São Lourenço de Órgãos, 21 de Janeiro de 1937), Avenida Cidade Lisboa, Mercado Sucupira, Cidade da Praia, Santiago, 19 de Junho de 2003.

Nha Bila (Maria Landim Correia, Curralinho, Rui Vaz, S. Domingos, Santiago, n. 18 de Agosto, 1954). Curralinho, Rui Vaz, S. Domingos, 29 de Junho de 2003.

Nha Menininha (Antónia Lopes Correia, n. São Domingos, São Nicolau Tolentino, 20 de Maio de 1935). Eugénio Lima, Cidade da Praia, Santiago.

Ntoni Denti D'Oro (António Vaz Cabral, n. S. Domingos, Santiago, 15 de Fevereiro de 1926), São Domingos, Santiago, 19 de Junho de 2003.

Paula, 3 de Abril, Venda Nova

Pomba (Agnelo Spencer Lima, n. Mindelo, São Vicente, 5 de Janeiro de 1956). Mindelo, São Vicente, 11 de Setembro de 2003.

Princezito (Carlos Alberto Sousa Mendes, n. Tarrafal, Ilha de Santiago, 1971). Várzea, cidade da Praia, Ilha de Santiago, 10 de Novembro de 2003.

Santa, Bairro de Tira-Chapéu, Praia, 9 de Dezembro de 2003

Sema Lopi (Simão Tavares Lopes, n. Ribeira Seca, Santa Cruz, Ilha de Santiago, 28 de Outubro de 1940), 21 de Junho de 2003, Ribeira Seca

Tcheka (Manuel Lopes Andrade, n. Ribeira da Barca, Santa Catarina de Santiago, 20 de Julho de 1973). Aveiro, Portugal, 1 de Dezembro de 2007.

Tey Gonçalves, também conhecido como Tey Santos (Antero Júlio Gonçalves dos Santos, n. Mindelo, São Vicente, 25 de Agosto de 1954). Mindelo, São Vicente, 15 de Setembro de 2003.

Tuta (Gertrudes Correia, n. Massa Pé, Morgado Pereira [Terras junto ao Curralinho], Rui Vaz, S. Domingos, 1942). Curralinho, Rui Vaz, S. Domingos, 29 de Junho de 2003.

Vadu (Osvaldo Furtado, n. Praia, Santiago, 31 de Janeiro de 1977; m. Ponta do Sol, Santo Antão, 12 de Janeiro de 2010); 28 de Maio de 2003. Plateau, Praia;

Zeca Couto (José Arlindo Duarte Couto, n. Cidade da Praia, 29 de Agosto de 1955). Cidade da Praia, Santiago, 23 de Maio de 2003.

Zeca di Nha Renalda (Emanuel Maria Fernandes Dias, n. Cidade da Praia, Santiago, n. 26 de Março de 1956). Achada Grande, Praia, Abril de 2009.

Zé di Tuta (José Dias Gomes de Carvalho, n. Rui Vaz, São Domingos, 2 de Fevereiro de 1973). Safende, Cidade da Praia, Santiago, Cabo Verde, 8 de Dezembro de 2003.

Zézé di Nha Renalda (José Bernardo Dias Fernandes, n. Praia, 10 Janeiro de 1952). Achada de Santo António, Praia, Novembro de 2003.